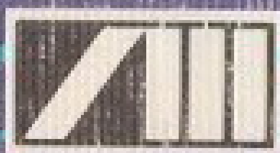
TAHSİN YÜCEL

yazının sınırları



Tahsin Yücel

YAZININ SINIRLARI

İnceleme

I

SORUNSAL

YAZININ SINIRLARI

Yıllar önce, İstanbul'da, genellikle roman çevresinde dönen bir söyleşinin sonunda, Michel Butor, en büyük düşlerinden birinin yapıtlarının son halkası olarak "geleneksel bir roman" yazmak olduğunu söylemişti bana. Michel Butor gibi en belirgin özelliği durmamacasına yeni biçimler aramak olan bir yazardan pek beklenmeyecek bir sözdü bu. Ama, biraz düşünülecek olursa, anlaşılmayacak bir söz değildi. Her şeyin dizilere bağlandığı, en yeni, en özgün buluşların bile kaşla göz arasında kalıplaştırılıverdiği, bunun sonucu olarak da yozlaştırıldığı, yabancılaştırıldığı bir çağda, yeni biçimler –dolayısıyla yeni içerikler– aramayı benliğinin ve yapıtının geçerliliğini ve bütünlüğünü korumanın başlıca yolu olarak gören bir yazardı; ama nerdeyse her yapıtta yeniden başlayan bu sürekli arayışın tek amaç durumuna gelerek başka türlü bir yabancılaşmayla sonuçlanmasından korkuyor, Balzac'ın, Flaubert'in, Proust'un gerçekliği daha az dolaylı bir biçimde yansıtan, üstelik daha da kolay ileten anlatım biçimlerini bir "yitirilmiş cennet" gibi görüyor, tuttuğu dolambaçlı yolların kendisini en sonunda buraya getireceğini düşlüyordu. Çünkü, gerçekçiliği tarihsel bir akım olarak düşünmezsek, özünde gerçekçi bir yazardı. İkide bir, "Yazı benim belkemiğimdir" gibi, "Ben yaşamımın birliğini sağlamak için yazıyorum" gibi sözler söylemesi de bunu gösterirdi.

Bu açıdan bakılınca, "öz bilincin bilincine varmamı yazın sağladı" ya da "Kendimde ve çevremde olup bitenler konusunda yazın aydınlattı beni" türünden sözler eden Peter Handke'nin de Butor gibi özünde gerçekçi bir yazar olduğu söylenebilir. O da Butor'un beklediğini bekler yazından:

“Yazından bitmiş görünen bütün dünya tasarımlarımı kurmasını bekliyorum,” der. Aynı biçimde, ortaya ilk çıkışlarında çarpıcı, uyarıcı, aydınlatıcı olmuş anlatım biçimlerinin yaygınlaştıkları ölçüde “yapmacıklaşarak” birer boş kalıba dönüştükleri görüşünden yola çıkarak, “Benim için bir olanak ancak bir kez var olur. Sonra bu olanağa öykünmek bile olanaksızdır. İkinci kez kullanılan bir söyleyim olanağı hiçbir yenilik getirmez, fazla fazla bir çeşitlemedir,” demesi de Butor’a yaklaştırır Handke'yi. Bu bakımdan, biçim ile içeriğin “bir kâğıdın iki yüzü gibi” birbirinden ayrılmaz olduğu da göz önüne alınınca, Handke’nin, “Ben fildişi kulede oturanlardanım,” derken, bu deyimi alışılmış, olumsuz anlamında kullanmadığını kesinlemek gerekir.

Bununla birlikte, bir yandan eğitimini eğiticilere değil, yazına borçlu olduğunu söylerken, bir yandan da yazının böyle bir işlevi bilinçle yüklenmesine karşı olduğunu söyler Handke. Neden? Yazar için geçerli saydığını okur için geçerli saymadığından mı? Kendisini eğiten şeyin yalnızca kendi arayışları, kendi yapıtları olduğunu kesinlemediğine göre, hayır. Özel olarak yazın, genel olarak da sanat için bir amaç düşünmeyi saçma bulduğundan böyle konuşur: “Sanat için bir amaç düşünmek saçmadır. Herhangi bir şeye doğrudan yönelik değildir sanat; bir biçimdir ve bu niteliğiyle hiçbir şeye yönelik değildir, ciddi bir oyundur olsa olsa." Evet, sanat, yalnızca yaratım süreci olarak değil, özüyle de bir oyundur ona göre, çünkü biz gerçeği, gerçek düşünceyi ileterek gerçek bir etkinlikte bulunmak için ne denli uğraşırsak uğraşalım, “yazın alıntıladığı dilsel gerçekliği de, adlandırdığı dildışı gerçekliği de oyuna dönüştürür” ister istemez.

Yazının bütün sanatlarla paylaştığı bu özelliğin sonucu olarak, Jean Paul Sartre'ın düşündüğü anlamda bir bağlanımdan söz etmek saçma olur: “Bağlanım amaç açısından toplumsal gerçekliğin değiştirilmesine yöneliktir", oysa, yazın öncelikle biçim olduğuna göre, “yazınsal biçim karmaşıklaştığı ölçüde kendisine bağlanan bağlanım da yabancılaşır. Biçime uyma ne denli yetkin düzeyde gerçekleştirilirse, bağlamım da o denli yörüngesinden ayrılır, gerçekliğini yitirir, gerçekdışı olup biçime dönüşür ve bağlanım kavramıyla bir ilintisi kalmaz", iletilmek istenen bildiri inandırıcı olmaktan çıkar. Böylece, Örneğin Brecht, söylemek istediklerini doğal bir konuşma havası içinde söylemek için çok çabalar harcamıştır, ama, yazında doğal konuşma olmadığı, olamadığı için,

bildirileri birer bildiri olarak gerçekliklerini yitirmişler, birer koşuğa, birer biçime, birer oyuna dönüşmüşlerdir.

Doğrusunu söylemek gerekirse, tümden yabana atılacak savlar değil Peter Handke'nin savları. Bir kez, herhangi bir aktarmadan söz edilebileceği ölçüde, yazına aktarılmış gerçeğin (söz ya da nesnenin) başka türlü bir kimlik kazanarak kendi kendine yabancılaştığı, bunun sonucu olarak da işlevinin değiştiği doğrudur. Hiç değilse, Handke'den önce birçok yazar vurgulamıştır bu gerçeği. Ama bu dönüşümün her zaman olumsuz yönde, yani etkini etkisizleştirecek biçimde gerçekleştiğini savunmak zordur. Görünüşe bakılırsa, Handke sözlerin düşünülmeden, ölçülüp biçilmeden kullanıldıkları sürece eldeğmemişliklerini korudukları, buna karşılık, yazın yapıtında birer kuru kalıba dönüştükleri görüşünden yola çıkarak varır bu sonuca. Oysa bütün bu sözler, yazın düzleminde yeni bir kimlik kazanarak yazınsal biçime dönüşmekle birlikte, yalnızca bir yazınsal biçim olarak algılanmadıklarına göre, çok farklı sonuçlara da ulaşılabilir, gerçek söyleme öykünen yazınsal söylem gerçek söylemden çok daha gerçek görünebilir, çok daha etkili olabilir.

Paul Valery'nin anlatı türünü, "Markiz saat beşte sokağa çıktı" türünden, her gün kullandığımız tümcelerle karışan, dümdüz tümcelerle doludur diye küçümsediği söylenir. Ne var ki, gerçekten yazınsal bir bağlamda yer alınca, en beylik, en yıpranmış, en bayağı sözlerin bile yepyeni nitelikler, yepyeni işlevler kazandıklarını, bunu da içinde yer aldıkları yapıtın başka öğeleriyle kurdukları bağıntılara borçlu olduklarını söyleyebiliriz. *Madame Bovary*'deki tarım şenliği söylevi bunun en ilginç örneklerinden biridir. Malraux da Balzac'ın kimi kişilerinin ağzından işittiğimiz en alışılmış sözlerin gerçek yaşamda taşıyabileceklerinden çok daha güçlü anlamlarla yüklü olduklarını söyler. Kısacası, gerçek yaşamın kalıpları başka, yazın yapıtının kalıpları başkadır. Bununla birlikte, eldeğmemişi kuru kalıba dönüştürdüğünü söylersek, öz bilincimizi bize yazının kazandırdığını nasıl kesinleyebiliriz? Açık bir çelişki olmaz mı bu? Olur kuşkusuz. Ama Handke çelişkiden sakınan bir yazar değildir. Eğitimini her şeyden önce yazına borçlu olduğunu kesinledikten sonra, "Bir koşuğun örneğin gerçeklik konusunda cilt cilt bilimsel yapıttan daha çok şey söylediği yolundaki savların bence hiçbir değeri yok. Georg Trakl'ın *Kaspar Hauser*'inden kendi payıma hiçbir şey öğrenmedim; hukukçu Anselm von

Feuerbach’ın aynı konudaki yazısındansa çok şey öğrendim. Hem de öğrendiklerimin kendi gerçekliğim açısından çok yararı dokundu bana," diyebilir.

Handke, “sanatın kendi ötesinde hiçbir anlamı bulunmadığını'’, örneğin bir yazın yapıtında yer alan bildirinin “yalnızca kendi kendisinin bildirisi" olduğunu söylerken, çelişkiyi aşamasa bile, görüşünü bir ölçüde temellendirir. Üstelik, bilinen bir gerçeği dile getirmiş olur: Adına yaraşır her sanat yapıtı kendi kendinde bir bütündür, kendi öz dizgesinin dışında kalan hiçbir şeyle özdeşleşmez. Ama, hemen belirtmek gerekir ki, yalnızca sanat yapıtlarına özgü bir nitelik değildir bu: Bilimsel yapıtlar için de söyleyebiliriz aynı şeyi, siyasal söylevler için de, varlığını toprağa, suya, havaya ve güneşe borçlu olan ağaç ya da meyve için de, dil için de söyleyebiliriz.

Bilindiği gibi, dil olgusunu kavramanın en doğru, en kestirme yolu onu kendi özgül mantığı, kendi özgül yapısında, “kendi kendinde ve kendi kendisi için” ele almaktır. Ama dilin özgül bir yapı, bağımsız bir dizge oluşturması kendi dışında kalan şeylerle hiçbir bağıntı kurmadığını, kendinden başka hiçbir şeyi yansıtmadığını, kendinden başka hiçbir şeye göndermediğini göstermez. Tam tersine, kendi dışındakini yansıtma, kendi dışındakine gönderme konusunda ondan daha etkin bir araç bilmiyoruz. Yazın da her şeyden önce bir dil olduğuna göre, dil için geçerli olan üç aşağı beş yukarı yazın için de geçerlidir. Yazın da bir şeyler taşır hep; şu ya da bu biçimde, hep kendi dışında bir şeylere gönderir. “Fildişi kulede oturanlardan” olsak bile.

İşin ilginç yanı, kişiyi daha bilinçli bir yaşama yöneltebilmek için "yazınsal çizgeleri değiştirmek” gerektiğini söylemekle, Handke de dolaylı biçimde doğrular bunu. Hiç kuşkusuz, kimi bağımlı yazarlar gibi kitleye öncülük etmek, toplumun düzenini değiştirmek değildir amacı, ama, yalnızca belirli bireylerin yaşama ve algılama biçimlerini değiştirmek amacıyla alışılmış kalıpları yıkarak “yazınsal çizgeleri değiştirmek” istemek bile,

— yazının kendi dışında bir şeyler yansıttığını, kendi dışında bir şeylere gönderdiğini,

— değişik yazınsal çizgeler, dolayısıyla da değişik yazın yapıtları arasında birtakım bağıntılar kurulduğunu,

— yapıtın kendi öz varlığının da, yansıttığı gerçeğin de sınırlarını aşan bir işlevi bulunduğunu varsaymak demektir.

Özellikle yaşadığımız çağın birçok öncü sanatçısının tutumuna uygun düşmekle birlikte, Peter Handke'nin alışılmış kalıplan yıkarak yazınsal çizgeleri değiştirme konusundaki savlarını da tümüyle paylaşmak kolay değildir. Doğrusunu söylemek gerekirse, hiçbir gerçek yazar önünde bulduğu kalıplara körü körüne bağlanmamış, onları şu ya da bu düzlemde, şu ya da bu oranda, şu ya da bu biçimde değiştirmiştir. Değişikliğin yalnızca kendisi değil, içinde yer aldığı bütünle kurduğu bağıntılar da önemli olduğuna, belki de öncelikle bu bağıntılar açısından değerlendirilmesi gerektiğine göre, yarım ve bütüncül yeniliklerden söz etmek oldukça zordur. Ama Handke sorunu alabildiğine saltlaştırarak yazınsal örnekçelerin ancak ilk kez kullanıldıkları zaman geçerli olduklarını kesinlemekten çekinmez, hem de kendi seçtiği bir yol olarak değil, nerdeyse bütün sanatçılar için geçerli bir kural olarak sunar bunu. Herhangi bir yazarın böyle bir yol seçmesine, yani her yeni yapıtını yepyeni bir biçimsel örnekçeye göre oluşturmasına bir şey diyemeyiz, ama bu tutumu genel bir kural olarak sunabilmek için, önce şu soruları yanıtlamak gerekir: Ömekçenin ilk olması mı önemlidir, yoksa kendisi mi? Örnekçenin kendiliği ne olabilir? Bir okur olarak, Virginia Woolf'u hiç tanımasak da yapıtına onun gerçek bir öyküsünü sayılabilecek ölçüde benzeyen bir başka yapıtla karşılaşmış olsaydık, bu yapıt tümüyle çirkin ve "fazla" mı görünürdü gözümüze? Daha sonra, *Mrs. Dalloway*'i okuduğumuz zaman, önceki yapıtın bizim için taşımış olduğu değer tümüyle yok mu olurdu, bize sağlamış olduğu bilinç silinip gider miydi?

Okuduğumuz yapıtlar, bir kez okunduktan sonra, tinsel yaşamımızda görece bir eşsüremlilik içinde yer aldıklarına, süremsel açıdan önce ya da sonra gelmeleri bu düzlemde bizi fazla ilgilendirmediğine göre, herhalde hayır. Böyle olmasa, Balzac'ı okuduktan sonra, Flaubert ya da Dostoyevski'yi gerçek yazarlar olarak nitelememiz çok zor olurdu. Üstelik, bir yazar konusunda herhangi bir yargıya varabilmek için, yapıtlarından önce başka yazarlara benzeyip benzemediğine bakmamız gerekirdi.

Biliyoruz, Handke günümüzde yazınsal örnekçelerin çok çabuk yayıldıklarını, çok çabuk kalıplaştıklarını, bunun sonucu olarak da uyarıcı, bilinçlendirici etkilerini yitirdiklerini düşündüğü için seçer bu yolu. Proust da, Kafka da, Beckett de, Butor da benzer bir gerekçeden yola çıkmış olabilir. Ama Handke bu yazarların hiçbirinin hiçbir zaman benimsemedikleri, benimseyemeyecekleri bir tutumu benimseyerek bir adım daha atar: kalıplaşmış yapıtların sonsuz yinelemeleri karşısında duyduğu tiksintiyle, "öyküyü horlamaya yarayacak bir öykü, tiyatroyu horlamaya yarayacak bir tiyatro" oluşturmak ister. *Publikumsbeschimpfung* (İzleyiciye Sövgü) adlı oyununda da bu yolu dener, oyunun oyun olduğunu, izleyiciyi kandırıp oyaladığını, gerçekle hiçbir ilgisi bulunmadığını göstermeye çalışır. Başka bir deyişle, yazının ve oyunun uyarıcı, bilinçlendirici işlevini yazının ve oyunun ipliğini pazara çıkarma yolunda kullanır. Bu da, uyarıcılık, bilinçlendiricilik gibi niteliklerin yalnızca Handke'nin kendi yapıtlarına özgü olduğu varsayılmadığı sürece, bindiği dalı kesmekten başka bir şey değildir.

Yazının sınırları çok geniş ve değişkendir kuşkusuz, ama, durmadan biçim değiştirmekle bulutun bulut, kumun kum olmaktan çıkmaması gibi, yazın da sürekli değişimleri içinde varlığını hep sürdürür: biçimiyle içeriğinin örgensel birliği içinde özgün bir bildirişim türü olarak kalır. Yazının ya da oyunun olumsuz niteliklerinin vurgulanması da yazının ya da oyunun başvurabileceği sayısız yollardan biridir, ama bildirisini bununla sınırlamak onu yok saymak anlamına gelir. Üstelik pek başarılı bir oyun da değildir Handke'nin oyunu: tiyatrodan başka bir yerde olma isteğinden çok, başka bir tiyatroda olma özlemini uyandırır insanda. Oyunun kişileri, oldukça tekdüze bir biçimde, oynadıkları oyunun başka oyunlara benzemediğini, izleyiciyi eğlendirmek, oyalamak değil, rahatsız etmek istediğini yineleyip dururlar. Ama, yaratılan sarsıcı etkinin kısa sürede silinip gitmesi bir yana, Handke de zaman zaman amacından uzaklaşır görünür: Beckett'de, Ionesco'da çok daha başarılı örneklerini bulduğumuz söylemlere, söyleşimlere daldırır kişilerini.

Ne olursa olsun, en azından kendi yazar kişiliğini sürdürmek isteyenler için, böyle bir tutumu sonuna dek sürdürmeye olanak yoktur: çağlarının egemen anlayışına karşı çıkmış bütün sanatçıların yapıtlarının ve yaşamlarının da tanıklık ettiği gibi, her yadsımanın ardından bir kesinleme gelir ister

istemez, daha da iyisi, her yadsıma bir kesinleme içerir. Handke de, oyunu horlamaya yarayacak bir oyun, öyküyü horlamaya yarayacak bir öykü düşlerken, alışılmış oyun ve öykü biçimlerinin yerine daha etkili, daha tutarlı, daha çağcıl olacaklarını umduğu, yeni oyun ve anlatı biçimleri getirmeyi amaçladığını belli eder. “Benim derdim yöntemsiz biçimde yaşamı aktarmak değil, yöntemler bulmaktır. Bilindiği gibi, yaşam en iyi öyküleri yazamadığı biçimde yazar,” derken, bunu vurgulamaya çalışır kuşkusuz, elden geldiğince yöntemli, elden geldiğince tutarlı bir biçimde gerçeği, yaşanan gerçeği “vermek” amacında olduğunu söylemek ister. Şu sözleri de yeterince tanıklık eder buna: “Yazında önemli olanın uydurma ve düşlem olmadığını gördüm. Düşlem saymaca, denetlenmesi olanaksız, kişisel bir şeymiş gibi geliyor bana. Düşlem usu çeliyor; yapabildiği en iyi şey oyalamak. Ama giderek yalnızca oyalamakla kaldığı için, beni hiç mi hiç oyalamaz oldu. Her öykü beni kendi gerçek öykümden ayırıyor, kurmacaları aracılığıyla içinde bulunduğum konumu unutturuyor bana, dünyayı unutturuyor. Bir öyküyle yeni bir şey söyleneceği zaman, bunu uydurulmuş bir öykü aracılığıyla yapma yöntemi, kullanılması olanaksız bir yöntem durumuna geldi artık, iyice gününü doldurdu. Dünya konusunda bilgi edinmeme aracı olacak bir kurmacaya: uydurulmuş bir olaya gerek yok artık. Olsa olsa ayak bağı olur insana. Bana öyle geliyor ki, yazın ancak bu gereksiz kurmacalardan uzaklaştıkça ilerleyebilir. Gittikçe araç ortadan çekiliyor, öykü gereksizleşiyor, uydurma gereksizleşiyor, dilsel olsun, olmasın, deneyimlerin iletilmesi önem kazanıyor. Bunun için de öyküler uydurmaya hiç gerek yok. ”

Görüldüğü gibi, “Sanatın kendi ötesinde hiçbir anlamı yoktur” gibi, “Sanat için bir amaç düşünmek saçmadır” gibi kesinlemelerden yola çıkan, bu kesinlemelerin kaçınılmaz sonucu olarak her türlü bağlanımı kesinlikle yadsıyan Peter Handke, dönüp dolaşıp oldukça sınırlı bir gerçekçilik anlayışında demirlemekte, üstelik, “Deneyimlerin iletilmesi önem kazanıyor,” diyerek, oldukça açık bir biçimde, sanatın kendi ötesinde de bir anlamı ve bir amacı bulunduğu savını doğrulamaktadır. Bir annenin ölümünün anlatıcıda uyandırdığı duygu ve anıların öyküsü olarak niteleyebileceğimiz *Wunschloses Unglück* adlı kısa anlatısı bu tutumunun somut bir örneğidir nerdeyse: Handke'nin, geleneksel yazından bilinçle uzaklaştığını kesinledikten sonra, geleneksel anlatı türlerinden pek de

ayrılmayan, tam tersine, onlarla aynı düzlemde yer alan bir yapıt ortaya koymaktan kurtulamadığına tanıklık eder. Hiç kuşkusuz, düşlem ya da uydurmaya kesinlikle sırt çevirerek gerçek deneyimleri aktarmak, bunu da belirli bir biçim anlayışının gereklerine göre yapmak savındadır. Ama olgularla doğrulanmayan savlar neyi değiştirir? Yazın yapıtında düşlenmiş öğelerle gerçeklere dayanan öğeleri birbirinden ayırmanın hiç de kolay olmaması bir yana, sanatın kendi ötesinde hiçbir anlamı bulunmadığı ve yazınsal gerçeğin yaşanmış gerçekle özdeşleşmediği doğruysa, bunun önemi de yoktur; başka bir deyişle, yapıtta anlatılan öykünün yaşanmış ya da düşlenmiş olması yazınsal açıdan ayırıcı bir özellik değildir. Olsa olsa, seçilen öyküleme örnekçeleri oluşturabilir böyle bir özelliği.

Görünüşe bakılırsa, Peter Handke bu konuda da tutumunu kesinliğe kavuşturmuş değildir. Yazılan kimi zaman biçime, kimi zaman içeriğe ağırlık veriyormuş gibi bir izlenim uyandırır okurda. Ne var ki, böyle bir yeğlemenin gereğini anlamak zordur. Çünkü, biliyoruz, biçim içeriği, içerik de biçimi koşullandırır, özellikle içeriğe ya da özellikle biçime ağırlık veren yapıtların okuru coşturduğu, “Yazın budur işte,” dedirttiği çok olmuştur kuşkusuz, gene de bu tür yapıtların çekiciliği hep aynı biçimde sürüp gitmemiş, geçici bir işlevle sınırlı kalmıştır.

Michel Butor'un düşünün de genellikle biçimi öne çıkaran, artsız arasız arayışlar içinde kendini hep duyuragelen bir denge özleminden kaynaklandığı söylenebilir.

{Çağdaş Eleştiri, Mart 1982)

ANLATI GELENEĞİ

Yazın dergilerimizde sık sık tartışılan bir konu var: Türkiye’de roman var mı, yok mu? Konunun ikide bir gündeme getirilmesinden de anlaşılacağı gibi, yanıtlar değişik. Kimi yazarlarımız, “Evet, var,” diyerek türlü kanıtlar seriyorlar önümüze. Kimi yazarlarımız da, Fethi Naci’nin acımasız deyimiyle, "Var, ama ne kadar futbol varsa, o kadar," deyip kanıt üstüne kanıt sıralıyor, Türkiye’de adına yaraşır romanlar yazılmamış olması bir yana, nerdeyse yazılmasına da olanak bulunmadığını ortaya koymaya çalışıyorlar. Nasıl mı? Bir yandan Türk toplumu ile Batı toplumu, bir yandan da Türk romanı ile Batı romanı arasında karşılaştırmalar yaparak.

Düşünceyi değişik karşılaştırmalar ya da değişik karşılaştırmalarla geliştirmek hiç kuşkusuz tutarlı ve yararlı bir yöntem. Ama, gerçekten tutarlı olabilmek için, söz konusu karşıtlıkları belirli bir anlam ekseni, belirli bir ortak payda üzerinde ele almak da zorunlu. Bu nedenle, Amerika Birleşik Devletleriyle Sovyet Rusya’yı da içine alan, çok geniş bir uluslar topluluğunu “Batı” adı altında birleştirdikten sonra, bu ister istemez karmaşık, ister istemez ayrışık bütünü Türk toplumuyla, bu karmaşık ve ayrışık bütün içinde oluşmuş yazınsal ürünleri de Türk toplumunun yazınsal ürünleriyle karşılaştırıp sonuçlar çıkarmak pek de sağlıklı bir yol gibi görünmüyor insana. Bütün bu toplumların pek çok ortak özelliği vardır kuşkusuz, ama bunların birçoğu Türk toplumunda da çıkmaz mı karşımıza? Türk toplumu yüzyıllardır komşuluk ve dostluk ettiği, hiç değilse benzer araçlarla savaştığı bir uluslar topluluğuyla yüzde yüz karşıtlaştırılabilir mi? Karşıtlaştırılabilirse, nasıl? Örneğin Çin ya da Japon toplumları gibi bir

Doğu toplumu olarak mı, her toplum gibi kendine özgü nitelikleri de bulunan bir Batı toplumu olarak mı, yoksa başka bir biçimde mi? Yanıtımız ne olursa olsun, tek bir toplumu bir yığın toplumla birden karşılaştırmak yöntemsel bir tutarsızlık olmaz mı? Bu sorular gereğince yanıtlanmadıkça, karşılaştırmalarımız da, sonuçlarımız da havada kalır istemez, soyut genellemeler olmaktan kurtulamaz.

Ama, görünüşe bakılırsa, karşılaştırmacılarımız kestirmeden gitmeyi tutarlı olmaya yeğliyor, örneğin Yunanistan, Bulgaristan, Macaristan, vb. gibi birçok Batı ülkesini konu dışı bırakarak gözlerini belirli Batı Avrupa ülkelerine çeviriyorlar. Üstelik, durmamacasına Batı toplumundan, Batı yazınından söz edilirken, herkesin aynı Batı Avrupa toplumlarını, aynı Batı Avrupa yazınlarını düşündüğü de kesin değil: kimileri İngiliz, Fransız, Alman yazınlarını düşünürken, kimilerinin İspanyol, İtalyan, Fransız yazınlarını düşünmesi çok olası. Dahası, belirli dönemler, belirli akımlar da pek söz konusu edilmiyor karşılaştırmalarda. Kısacası, Türk romanı Batı romanıyla karşıtlaştırılırken, karşıtlık terimleri kesinlikle belirlenmiyor hiçbir zaman. Birtakım genel gözlemler değerlendiriliyor fazla fazla, bu genel gözlemler de özellikle ve öncelikle gelenek kavramı çevresinde yoğunlaştırılıyor, gelenek kavramıyla açıklanıyor.

Sık sık tanık okluğumuz gibi, başlıca iki açıdan ele alınıyor gelenek: toplumsal yaşam ve yazınsal yaşam açılarından. Kimi yazarlarımıza göre, romanın gelişimiyle toplumun "yazı”ya gösterdiği ilgi arasında nerdeyse dolaysız bir bağıntı vardır. Örneğin Batı toplumlarında insanlar bol bol günlük tutar, bol bol mektup yazarlar, oysa bizim toplumumuzda günlük tutanlara pek seyrek rastlanır, mektup yazmaktan hoşlananlarımız da çok azdır; bu nedenle, ülkemizde roman okuyanların da, roman yazanların da az olmasına, iyi roman yazanlarınsa hiç çıkmamasına şaşmamak gerekir. Kimi yazarlarımıza göre de romanın gelişimi bireyciliğin gelişimiyle orantılıdır; bireycilik anamalcı kenter toplumlarının ayırıcı niteliği olduğu ve bizim toplumumuz anamalcı bir topluma dönüşmediği için de Türk yazarlarından Batı romanları düzeyinde romanlar beklemek saçma olur

Ama, doğrusunu söylemek gerekirse, gerçek saçmalık bu türlü yüzeysel gözlem ve varsayımlardan yola çıkarak kesin sonuçlara varmaya kalkmaktır. Romanla günlük ya da mektup arasında bağıntı kurmak en

azından çocuksu bir tutumdur. Üstelik, örneğin İtalya'da daha çok, Türkiye'de daha az günlük tutulduğunu, örneğin Danimarka'da daha çok, Türkiye'de daha az mektup yazıldığını kesinlememizi sağlayacak sayısal verilerden de yoksunuz. Kimi ülkelerde, en büyük gelişimini kenter sınıfının ve anamalcı düzenin yükseliş döneminde gösterdi diye romanla kenter sınıfı ve anamalcılık arasında doğrudan koşutluk kurmaksa, yalnızca çocuksu bir tutumu seçmek değil, son iki yüzyılın en önemli yazın türünün yazgısını kenter sınıfının ve anamalcı düzenin yazgısına bağlamaktır. Ne var ki, böylesine şaşmaz bir koşutluktan söz edebilmek için, şu sorulara kesin ve tutarlı yanıtlar sağlayabilmek gerekir: romanın anamalcı düzenle bağdaşan yanları nelerdir, anamalcı düzen roman türünün gelişiminden nasıl bir yarar sağlamış olabilir? Romanla anamalcı düzen arasında bağdaşım ve çıkar bağıntıları kurmak pek de kolay olmadığına, hatta, söz konusu gelişim döneminde bile, romancıların büyük çoğunluğu bu düzenle kolay kolay uzlaşamadıklarına göre, anamalcı düzenle eşsüremli olan başka gelişim etkenleri aramak daha yerinde bir tutum olmaz mı? Bir an için, gene söz konusu dönemde, romanın gelişiminde temel etkenin anamalcı düzen olduğunu varsaysak bile, bundan böyle roman türünde her türlü gelişimin anamalcı düzenin varlığına bağlı kalacağını söyleyebilir miyiz? Söylersek, her türlü gelişim düşüncesine ters düşen bir yazgıcılığı seçmiş olmaz mıyız? Söyleyemezsek, ilk kesinlememiz konusunda kuşkuya düşmemiz gerekmez mi? Anamalcılığın roman türünün gelişiminde bireylik bilincinin gelişimine olanak verdiği için etken olduğunu düşünüyorsak, günümüzde anamalcı düzenin bireylik bilincinin gelişimine ne ölçüde olanak verdiğini de söyleyebilir miyiz?

Kesinlemelerimizi somut olgulara dayandırmak koşuluyla, bu soruları tutarlı bir biçimde yanıtlandırmak hiç de zor değildir, ama olumlu bir biçimde yanıtlandırmak zordur. Ne var ki, birçok araştırmacı ve eleştirmen, yüzeysel ve kolaycı bir tarih anlayışının çekimine dayanamadıklarından olacak, bu soruların hiçbirini sormak gereksinimini duymadan, anamalcılığın roman türünün gelişimi üzerindeki etkisini vurgulayagelmiş, bunun sonucu olarak da, toplumumuz anamalcı gelişim sürecini tamamlamadı diye, ülkemizde doğru dürüst roman yazılmadığını, yazılamayacağını kesinlemiştir.

Ama, kimi yazarlarımıza bakılırsa, anamalcı süreçten geçme zorunluğu sorunun yalnızca toplumsal yanıdır, bir de salt yazınsal yanı vardır işin, aynı olumsuz yargıyı bir kez daha kesinleyebilmek amacıyla, bu da bol bol vurgulanır: Batılılar gibi bizim de köklü bir şiir geleneğimiz vardır, ama, Batı'da çok uzun, çok zengin bir roman geleneği bulunmasına karşılık, bizim roman geleneğimiz hem çok yeni, hem de çok sığdır; bu nedenle, hemen her dönemde büyük ozanlar yetiştirmiş olmamıza karşın, ülkemizde Batı romanları düzeyinde romanlar yazılmasını bekleyemeyiz; yani, bir kez daha, tarihin belirlediği bir kara yazgıya boyun eğmemiz gerekir.

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, günümüz toplumlarının hızlı ve karmaşık dönüşümlerini bilmezlikten gelerek her şeyi tarihsel verilerle açıklamaya yönelen bütün görüşler gibi, bu görüş de birçok yanılgılar, birçok önyargılar içermektedir. Bunların başlıcaları şöyle özetlenebilir:

1. — nerdeyse dümdüz ve kesintisiz bir gelişim süreci varsayılarak birçok konuda olduğu gibi bu konuda da Batı'nın süremsel önceliğe dayandırılan, erişilmez üstünlüğünün, şaşmaz örnek niteliğinin kesinlenmesi;

2. — gelenek kavramının alabildiğine saltlaştırılarak dirimbilimsel bir veri, bir tür kalıtım gibi değerlendirilmesi;

3. — halkla bütünleştiği çok kuşkulu olan Osmanlı ekininin öne çıkarılarak Türk halkının çok daha yaygın, çok daha canlı olan ekininin bilinmezlikten gelinmesi;

4. — daha eski dönemlerde Rabelais ve Cervantes gibi büyük romancılar yetişmiş olmasına karşın, Batı toplumlarında romanın en büyük atılımını oldukça yakın bir dönemde, XIX. yüzyılda gösterdiği, ancak bu dönemde birincil nitelikte bir yazın türü durumuna geldiği gerçeğinin unutulması.

Gerçekten de, önyargılardan kaynaklanan temelsiz genellemeleri bir yana bırakır da belli başlı Batı yazınlarında romanın özellikle XIX. yüzyılda öne çıktığını, nicel ve nitel açıdan en büyük gelişimi XIX. yüzyılda gösterdiğini göz önüne alırsak, bizim yazınımızda da romanın çok yeni olmadığını kesinlememiz gerekir. Kimi Batı Avrupa yazınlarında roman geleneği çok eskilere giderse de, bu gelenek sanıldığı ölçüde güçlü ve yaygın değildir. Biliriz, Rabelais XVI. yüzyılda verir ölümsüz yapıtlarını, Cervantes XVII. yüzyıl başlarında, ama, XIX. yüzyıla gelininceye değin, romanın önemli bir

tür sayılmaması bir yana, bu türlü büyük romancılara da çok seyrek rastlanır. Bu olguların ışığında, XIX. yüzyıl çıkış noktası olarak ele alınınca, ülkemizde ilk romanlar Tanzimat döneminde yazıldığına göre, yazınımızda roman geleneğinin pek de yeni sayılamayacağı kendiliğinden anlaşılır. Hiç kuşkusuz, belirli bir süre vardır arada, belirli nitelik ve nicelik farkları da vardır. Gene de bu tür farklara dayanarak her şeyi gelenekle açıklamak yanlış olur, öyle ya, Rusya'da da Batı Avrupa'daki kadar köklü değildir roman geleneği,[1] ama Puşkin Balzac'ın, Dostoyevski'yle Turgenyev Flaubert'in çağdaşıdır.

Bu saptama karşısında, o dönemin büyük Rus romancılarının Batı yazınlarına büyük ilgi duydukları, bu yazınlarla beslendikleri, dolayısıyla Rusya'daki durumun bizdekiyle koşutlaştırılamayacağı söylenebilir. Ama, bizim ilk romancılarımızın da, tıpkı çağdaş romancılarımız gibi, geniş ölçüde Batı Avrupa yazınlarından esinlenmiş olmaları bir yana, böyle bir ilginin olumlu sonuçlarından söz etmek bile, geleneğin belirleyiciliği savından uzaklaşmak olur.

Öte yandan, çok iyi bilindiği gibi, roman çok daha geniş bir türün, anlatı türünün başlıca dallarından biridir. Hiç kuşkusuz, en önemli, en gelişmiş dalıdır bu türün, ama, ne olursa olsun, belirli bir gövdeden doğmuş olan ve onun belirgin özelliklerini taşıyan dal niteliğini hep sürdürür. Bu gerçek de, "Bizim yazınımızda roman geleneği yoktur," diye kesip atmadan önce, biraz düşünmemizi gerektirir. Çünkü, bir mutlu azınlık yazını olan Osmanlı yazınını Türk toplumunun tek yazını gibi görmekten vazgeçer de gözlerimizi halk yazınımıza çevirirsek, çok eski bir anlatı geleneğimiz bulunduğunu görürüz. Bu gelenek hiçbir Batı ya da Doğu toplumunun anlatı geleneğinden geri kalmaz; tam tersine, gerek evrensel içeriği, gerek özgün kurgularıyla, en zengin anlatı geleneklerinden biridir. Üstelik, bir başka yazıda oldukça ayrıntılı bir biçimde göstermeye çalıştığımız gibi,[2] bugün birer yenilik olarak değerlendirilen nice anlatı yöntemleri bizim halk anlatılarımızda yüzyıllarca önce, bol bol, hem de yalnızca biçimsel değil, işlevsel olarak kullanılmış, birer anlamsal öğe biçiminde geliştirilmiştir. Bu durumda, ya halk yazınının günümüz yazarı için bir gelenek sayılamayacağını kesinlemek gerekir, ya da herhangi bir geleneğin ancak belirli sanatçılarca, belirli biçimlerde değerlendirildiği zaman verimli

olabileceğini. Ne var ki, her iki kesinleme de aynı kapıya çıkar aşağı yukarı: geleneğin belirleyici niteliğini yadsır.

Bütün bunlar, ister istemez, şu soruyu getiriyor usumuza: iyi yapıtlar doğması için neden zorunludur gelenek? Bilinçsizce, içgüdüyle sürdürülen bir alışkanlıklar ve yönelimler bütünü olduğu için mi? Yoksa bilinçle irdelenip özümlenmesi gereken bir değerler dizgesi oluşturduğundan mı? Geleneğin bilinçsizce sürdürülen bir alışkanlıklar bütünü olduğunu kesinler, sözlü anlatı geleneğimizi de bu bütünün dışında bırakırsak, söylenecek sözümüz kalmaz: bu durumda gelenek sonradan edinilebilecek bir şey olamayacağına göre, Türkiye'de yalnız bugün değil, gelecekte de iyi romanlar yazılamayacak demektir. Geleneğin irdelenip özümlenerek bir çıkış noktası olarak benimsenmesi gereken bir değerler dizgesi olduğunu kesinlersek, o zaman da bizim roman geleneğimiz bulunmadığını söyleyenlere şu soruyu sormak gerekir: evrensel içerikleri ve bizi anlatı sanatının en canalıcı ve en yeni (sanılan) sorunlarıyla karşı karşıya getiren biçimleriyle, sözlü anlatı geleneğimiz neden çok zengin bir kaynak oluşturmasın?

Sorun belirli bir geleneği ya da belirli gelenekleri bilinçle irdeleyip özümlemek olunca, yalnızca kendi geleneklerimizden yola çıkmamız gerekip gerekmediği, hatta, değişik ekinler, değişik yazınlar arasındaki alışverişlerin alabildiğine hızlanıp karmaşıklaştığı, örneğin kendi ülkelerinde fazla ilgi uyandırmayan kimi romancıların bir başka ülkede çok geniş bir okur kitlesi bulabildikleri günümüzde, çabamızı kendi geleneklerimizle sınırlamamıza olanak bulunup bulunmadığı sorulabilir. Çok eski ve çok zengin bir şiir geleneğimiz bulunduğunu, bunun için de şiirimizin romanımızdan daha ileride olduğunu söylüyoruz, ama çağdaş Türk şiirine bir bakalım: yalnızca Türk şiir geleneği üzerine mi kurulmuş? Bu şiirin oluşmasında örneğin Baudelaire gibi, Apollinaire gibi yabancı ozanların, coşumculuk, gerçekçilik, simgecilik, gerçeküstücülük gibi yabancı yazın akımlarının da küçümsenmeyecek bir etkisi olmamış mı? Bir Cahit Sıtkı'nın, bir Orhan Veli'nin, bir Oktay Rifat'ın, bir Melih Cevdet'in şiirini değil yalnız, bize sık sık kendi öz geleneklerimizden yararlandığını söyleyen bir Attila İlhan'ın ya da bir Hilmi Yavuz'un şiirini şöyle bir gözden geçirmek bile, bu soruyu "Evet, vardır," diye yanıtlamaya zorlar bizi.

Öyleyse gelenek pek de öyle bağlayıcı, pek de öyle koşullandırıcı bir güç değil. Şiir alanında bugün olduğu gibi Divan yazını döneminde de bol bol yapılmış olanın, anlatı alanında yapılmaması için bir neden bulunmadığına göre, romancı ve öykücülerimiz kendi yazınımızın ürünleri yanında, başka yazınların geleneksel ya da çağdaş ürünlerinden de yararlanabilir, bunları birer çıkış noktası, birer ölçüt, birer karşılaştırma öğesi olarak değerlendirebilirler. Bunca Batı toplumunun değişik ürünlerini "Batı romanı" adı altında birleştirmekte bir sakınca görmedikten sonra, bunda da bir sakınca görmemek gerekir.

Biliyoruz, gelenek bir sürekliliği, nerdeyse doğal bir gelişimi çağrıştırır genellikle. Ne var ki, yazınsal yaratımın kişisel yanı göz önüne alınınca, herhangi bir tür içinde değişik yapıtların kesintisiz bir gelişim göstermelerini beklemenin yanlışlığı kendiliğinden anlaşılır. Hiç kuşkusuz, Flaubert'le Robbe- Grillet arasında bir süreklilikten söz edilebilir. Bununla birlikte, sürekliliğin her zaman bir gelişim içermemesi bir yana, iki romancı arasında yer alan başka romancıların, örneğin bir Proust'un varlığı anımsanınca, süreklilik yanıltıcı bir kavram olarak belirir. Üstelik, çok iyi bildiğimiz gibi, çoğu büyük ozanlar, çoğu büyük romancılar, gelenekler karşısında direndikleri, geleneklerle boğuştukları oranda büyümüşlerdir: Balzac da geleneklerle boğuşan bir sanatçıdır, Joyce da, Proust da, Kafka da: hiçbiri sürmekte olan bir geleneği olduğu gibi benimseyip geliştirmekle yetinmemiştir. Konuya salt bu açıdan bakılınca, yerli geleneklerle yabancı gelenekler arasında bir ayrım yapmaya da gerek yoktur; tam tersine, bizim "Batı romanı" diye adlandırdığımız şeyin kısaca "roman" olduğu bile kesinlenebilir.

Gerçekten de, örneğin XIX. yüzyılda, Fransa'da gelişen "gerçekçi roman" anlayışı, bugün, ufak tefek ayrımlarla, Batı'nın ve Doğu'nun, Güney'in ve Kuzey'in nerdeyse bütün yazınlarında egemen olan roman anlayışıdır. Açık konuşmak gerekirse, bizim yazın evrenimizde de bu anlayış egemendir, öyle ki, çoğu eleştirmenlerimiz, gerçekçilik çizgisinden azıcık sapmaya kalkan romancı ve öykücülerimizi yabancılara öykünmekle suçlamaktan çekinmemektedirler. Oysa, yerlilik/yabancılık açısından bakılınca, bizim için Flaubert romanıyla Kafka romanı arasında hiçbir ayrım bulunmaması gerekir. Kafka türü romanın yalnızca Kafka'nın ülkesinde yazılmamış olması da caba.

Bütün bu gözlemler nereye getiriyor bizi? Geleneğin, özellikle de yerli geleneğin genellikle olumsuz bir etken olduğuna ya da romanın gelişiminde hiçbir olumlu etkisi bulunmadığına mı? Hayır, tek tek türler, tek tek sanatçılar düzleminde gelenekten, özellikle de yerli gelenekten söz etmenin fazla bir anlam taşımadığına: günümüzün bir Fransız romancısı Balzac'ı, Flaubert’i ya da Proust'u yararlanılması gereken bir kaynak, aşılması gereken bir çevren olarak görüyorsa, bir İngiliz ya da bir Türk romancısının da aynı yolu tutmaması için bir neden yoktur; böyle bir tutum ne ulusal özelliklerden uzaklaşmak anlamına gelir, ne de kişisel ayrımları sıfıra indirmek anlamına; tam tersine, romanı bir sorum, bir araştırma, bir özgün yaratım olarak değerlendirme geleneğine, yani yazınsal geleneklerin en soylusuna tanıklık eder.

Doğrusunu söylemek gerekirse, bizim yokluğundan yakınabileceğimiz başlıca gelenek de budur: yazını, özel olarak da romanı sınırları, olanakları ve işlevi kesinlikle belirlenmiş bir nesne değil, başlı başına bir sorun olarak değerlendirme, başlı başına bir sorun olarak yaşama geleneği. Ne var ki, böyle bir geleneği yaşatmak yalnızca romancının değil, eleştirmenin, araştırmacının ve okurun da görevidir. “Türkiye'de roman yok,” demek kolay. “Türkiye'de roman geleneği yok," demek de kolay. Ama bir ülkede roman geleneğini yalnızca romancıların yaşattığını kim ileri sürebilir? “Hiç kimse” diyebiliyorsak, soruna bir de bağlamsal açıdan bakmayı denememiz, toplum olarak, aydın olarak, araştırmacı ya da eleştirmen olarak ülkemizde romanın gelişimini sağlama yolunda harcadığımız çabaların bir dökümünü yapmaya girişmemiz hiç de yararsız olmaz. Yıllardır, “Gelenek, gelenek!” deyip durduk da örneğin bir Dede Korkut üzerinde dizgesel bir çözümleme yapmayı usumuzdan geçirdik mi? Romancılarımızın iyi kötü yapıtlarını çağımızın geçerli yöntemleriyle, derinlemesine irdelemeyi denedik mi? Romancının ve okurun ilgisini romanın gerçek sorunlarına çekmeye çalıştık mı? Yoksa, “İnandırıcıdır, inandırıcı değildir” gibi, “Sürükleyicidir, sürükleyici değildir” gibi, “Tip yaratmış, tip yaratmamış’’ gibi kesinlemelerle özetlenen yan sorunlarla mı oyalandık? Herhalde ikinci yolu tuttuk daha çok.

Türkiye'de roman bulunup bulunmadığı konusundaki tartışmalar da bu tutumun belirgin bir örneği.[3]

DİL VE ANLATI

Roland Barthes'a bakılırsa, yazmak geçişsiz bir eylem, yazarsa dünyanın *niçin*'ini bir *nasıl* yazmalı sorusunda eriten kişidir. Bunun için, ne denli kesin konuşursa konuşsun, yazın hiçbir zaman dünyayı açıklamaz, yalnızca sorular yöneltir ona. Balzac evrenin tanrıbilimsel bir açıklamasından yola çıkmış, ama sonunda onu sorguya çekmekten başka bir şey yapmamıştır.

Bu sözlerle yazının anlatmayla, açıklamayla hiçbir ilgisi bulunmadığını mı söylemek ister Roland Barthes? Hayır, bizim için olduğu gibi onun için de her şeyden önce bir anlama ve anlamlandırma çabasıdır yazın, "Yaşamın anlamının ne olduğunu öğrenmediğim sürece yaşamaya başlamayacağım" diyen bir sözdür. Ne var ki, yalnızca bir dildir, varlığı dildedir, dilin varlığıyla özdeşleşir; dilse, kesinlikle geçişli olmadığı, yani belirgin göndergelere bağlanmadığı zaman, Sofistlerden beri bildiğimiz gibi, doğruyu da, yanlışı da etkisizleştiren, dolayısıyla aralarındaki ayrımı sıfıra indiren bir yapı olarak belirir. Böylece, varlığını sözün varlığıyla Özdeşleştiren yazar, gerçeği elinde tutma hakkını kendiliğinden yitirir. Üstelik, dilin daha yazın olmadan önce, kendi başına bir dizge oluşturması, gerçeği kendi özgül mantığına göre değerlendirip bölümlemesi bir yana, bir yazın yapıtını, Örneğin bir romanı okurken, ilkin tükettiğimiz şey yapıtın kendisi değil, onu temellendiren ilk dizgenin, yani dilin birimleri ve bağıntıları, bu birim ve bağıntıların dile getirdikleri olay ya da öyküdür; roman, genel olarak da yazın, fazladan bir nesnedir burada, dilin dışında değilse de kıyısında yer alan ‘‘asalak" bir öğedir; bu sınırda, sözcüklerin,

tümcelerin belirttikleri nesnelerle değil de birbirleriyle bağıntı kurdukları bir ara - yerde aranması gerekir.

Bu özelliği nedeniyle, anlattığı şeyde değil, anlatma biçimindedir yazının varlığı, anlamın kendisinde değil, “anlamı üreten süreç"tedir. Böylece, ister istemez, en somut olguları anlatırken bile, gerçeğin yanında bir başka gerçek oluşturur. Bu gerçek, bir nesne olmaktan çok bir dizge, bir içerik olmaktan çok bir biçimdir; hep kendi kendini belirtir, hep kendi kendisinin göndergesidir. Bu bakımdan, yazında bir gerçekçilikten söz edilebilirse, gerçekçilik nesnelerin oldukları gibi yansıtılmaları değil, olsa olsa dilin bilinmesi olabilir: en "gerçekçi” yapıt, gerçeği "çizen” yapıt değil, dünyayı bir içerik olarak kullanarak dilin gerçekdışı gerçekliğini derinlemesine araştıran yapıttır. Bakışlar değişebilir, yöntemler değişebilir, ama ilkel toplumların öykülerinden Homeros’un destanlarına, Homeros’un destanlarından çağdaş yazının en karmaşık ürünlerine değin, yazının bu niteliği hiç değişmemiştir: ister roman, ister şiir, ister oyun, isterse deneme söz konusu olsun, yazın her şeyden önce bir "dil sorunsalı”dır.

Bununla birlikte, Roland Barthes yazının bu niteliğinin ortaya çıkmasının, hiç değilse yazın adamının temel sorunlarından biri durumuna gelmesinin oldukça yeni bir olgu olduğu kanısındadır. Ona göre, özellikle Fransa’da, aydınlar ve yazarlar, kenter sınıfının değerlerini evrensel değerler gibi görerek dili toplumsal bir "araç” olarak değerlendiregelmişler, böylece dilin genel bir niteliği olmayan açıklığı evrensel bir değer durumuna getirmiş. Düzyazıyı düşüncenin dolaysız bir anlatımı, şiiri de “değişik bir dil” ya da özel bir duyarlığın ürünü olarak değil, düzyazının süslü bir çeşitlemesi, bir sanatın (yani bir tekniğin) meyvesi olarak algılamışlardır. Bunun sonucu olarak, yazın yüzyıllar boyunca yalnızca konuşmuş, kendini konuşmaya yönelmemiştir. Yazının çiftil niteliğinin bilincine varması, yani hem nesne, hem de nesneye bakış, hem söz, hem de sözün sözü, hem nesne - yazın, hem de üst - yazın olduğunu sezmesi için, 1850 yıllarını, yani, çağdaş anamalcılığın doğmasıyla toplumun düşman sınıflara ayrılmasının sonucu olarak, evrensellik inancının yaralanmasını, “rahat kenter bilinci”nin derinden derine sarsılmasını beklemek gerekmiştir. Kenter yazar toplumsal durumuyla düşünsel yönelimi arasındaki uçurumu sezinlemeye, o güne değin salt değer olarak benimsenen evrenselliği birçok değerler arasında bir değer olarak görmeye başlayınca, yazına da kuşkulu bir gözle bakmaya

başlamış, böylece, belki de ilk olarak Mallarme, “yazın ile yazın düşüncesini aynı yazılı tözde kaynaştırmaya” yönelmiştir. Yazının aynı zamanda yazın düşüncesini de kapsaması, her yazarın, her ozanın yazını yeni baştan sorguya çekmesi, varlığını, değerini, erimini tartışma konusu yapmasıyla sonuçlanmış; bunun sonucu olarak, her sanatçı kendi bulduğu yanıta göre kendi dilini, kendi yazınını kurma yolunu tutmuş, bu durumda, bir yazın yapıtı oluşturmak aynı zamanda hem bir yadsıma (başka anlayışların yadsınması), hem bir kesinleme (öznel bir anlayışın kesinlenmesi) olarak belirdiği için de çağdaşlık “olanaksız bir yazın”, dolayısıyla olanaksız bir dil araştırması, bir tür “ütopya” olmuştur.

Biraz yakından bakılacak olursa, Roland Barthes'ın yazının dilsel özü ve yazın dilinin özgül niteliği konusundaki görüşlerine karşı çıkmak kolay değildir. Bununla birlikte, sözünü ettiği köklü anlayış değişiminin birkaç yıllık bir zaman dilimi içinde, toplumsal ve ekonomik olaylarla eşsürel ve koşut bir biçimde gerçekleştiğini kesinlemesi, üstelik bunu değişik yazılarında yinelemesi oldukça şaşırtıcıdır. Toplumsal ve ekonomik olaylarla yazın arasında bir koşutluk kurulamayacağı için mi? Hayır, ama toplumsal değişimin etkilerinin böylesine kısa bir sürede, böylesine kesin bir biçimde gerçekleşebileceğini savunmak zordur. Bu bakımdan, anlayış değişikliğinin kökenlerini daha derinlerde ve daha eskilerde aramak gerekir. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*’de, bir Gerard de Nerval’in sözünü bile etmezken, Balzac’la Flaubert arasında “koca bir dünya” bulunduğunu söyler. Ne var ki, Balzac son yapıtlarını 1847 - 1848 yıllarında verir, Flaubert’se ünlü *Madame Bovary*'sini 1851 - 1856 yıllan arasında yazar; üstelik, ünlü denemecinin S/Z adlı yapıtının da tanıklık ettiği gibi, Balzac’ta dil sorunsalı Flaubert’de olduğundan çok daha ayrıntılıdır, çok daha derinlere iner. Bu da bizi Roland Barthes'ın sürel ve toplumsal ölçütleri konusunda kuşkuya düşürür. Üstelik, sözünü ettiği dönüşümleri yalnızca Fransız yazınıyla örneklendirmesi de, bundan genel sonuçlar çıkarmaya yöneldiği ölçüde, sakıncalı bir tutumdur.

Hiç kuşkusuz, yazını öncelikle bir dil sorunu olarak ele almak, son dönemlerde yaygınlaşmış, ağırlığını adına yaraşır bütün yazın yapıtlarında duyurur olmuş bir tutumdur, ama ne ilk kez söz konusu dönemlerde belirmiş bir tutum olduğu kesinlenebilir, ne de birtakım toplumsal değişimlerin zorunlu sonucu olduğu. Çünkü dili düşüncenin uslu ve edilgen

aracı gibi görenlerin bugün de büyük bir çoğunluk oluşturmalarına karşılık, kimi sözlü yazınların bile dil sorunsalına ayrıcalıklı bir yer verdiklerini, kimi zaman kurgularını da, konularını da bu sorunsalla temellendirdiklerini biliyoruz, örneğin Türk halk masallarının kurgusunu içkin bir biçimde bir dil sorunsalı temellendirir, Karagöz'ün ana konusu dildir, ortaoyununun kurgusu da, konusu da öncelikle dil sorunsalından kaynaklanır.

Gerçekten de bütün Türk masallarının ilk tümcesini oluşturan "Bir varmış, bir yokmuş" sözcesi, kesinlediğini daha kesinler kesinlemez yadsımakla, Roland Barthes'ın vurguladığı iki temel gerçeği: dilin doğruyla yanlışı etkisizleştirici özelliğini ve gerçekle kurduğu bağıntının niteliğini ortaya koyar. Halk masallarının girişini oluşturan "tekerleme" bölümü de "hayvan"ı "insan"a ("pire tellal iken"), "olmayan"ı "olan"a, "yarın"ı "dün"e ("daha bitmemiş koruda, daha doğmamış tavşan avına gittik") "baba'yı "oğul"a, "oğul"u "baba"ya ("ben babamın beşiğini sallar iken") dönüştürerek bize tersine çevrilmiş bir dünya görüntüsünü sunmakla gerçekle dil arasındaki aşılmaz uzaklığı ve yazının gerçek karşısındaki durumunu daha bir kesinlikle vurgular. Bilindiği gibi, ortaoyunlarında uzun bölümler oluşturan, söyleşim biçimindeki tekerlemeler de aynı işlevi gerçekleştirir. Üstelik, Karagöz oyunlarında olduğu gibi bu oyunlarda da gözler önüne serilen serüven her şeyden önce dilsel bir serüvendir: kişiler her şeyden önce dilleriyle belirlenirler, çatışmaları dillerinin çatışması, karşılaştıkları sorunlar, sürüklendikleri çıkmazlar, sağladıkları başarılar, dillerinin, dil yetilerinin, dili algılama ve çözümleme biçimlerinin sonuçlarıdır, en büyük önemi de dile verirler, en geçerli ölçüt dildir onlar için: "Şimdi bu senin söylediklerin benim dilim mi, senin dilin mi? Bir iyice anlayalım da ona göre konuşalım," der Kavuklu, bir hamamın havalanmasından söz ettiği sırada, Pişekâr'ın, "Fennen mi, sözlen mi?" diye sorması üzerine de, dünyanın en doğal sözünü söyler gibi: "Fenerlen değil, sözlen ispat ettiler, hepimiz inandık," yanıtını verir.

Kısacası, her şey sözle başlayıp sözle biter bu oyunlarda, nesneler dış gerçeğe göre değil, söze göre belirlenir. Bu da, bir kez daha, yazınsal söylemin hep gerçeğin sınırlarında dolaştığını, gerçeğin sınırlarında dolaştığı için de, gene Roland Barthes'in söylediği gibi, gerçekliğine göre değil, geçerliğine göre değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. Kendi başına ele alındığı zaman, "bir dil doğru ya da yanlış değildir, geçerli ya da

geçersizdir”; geçerlilikse, “tutarlı bir göstergeler dizgesi” oluşturabilmeye bağlıdır. Denilebilir ki, aradığının bilincinde olsun olmasın, adına yaraşır her yazar, mantıksal olmaktan çok, dilsel olan bu tutarlılığı arar, her yazar bir başka biçimde yeniden başlatır bu arayışı, yeniden sonuçlandırmaya çalışır.

Ama, çoğunlukla, dilbilimsel gerçeklerle pek de çakışmayan, söylensel bir dil anlayışı vardır bu arayışın ardında: deney bize yazınsal dilin gerçeğin berisinde ya da ötesinde bir ikinci gerçek oluşturduğunu kesinlerken, yazar sözcüklerin nesneleri, olayları, devinileri, et üstünde deri gibi, sardığı bir dili, dilin en arı, en olanaksız biçimini bulmaya çabalar, örneğin Bernanos, bütün yazarlık çabasının çoktan unutulmuş bir dili, “çocukluğun dili”ni yeniden bulmak olduğunu söyler. Çocukluğun dilini yeniden bulmak, hiç kuşkusuz, belki de ilk sözcüklerini kekeleyen bir çocuğun düşlediği gibi, nesneleri “gösteren ve duyuran sözcükler”le, ilk ve tek anlamlarıyla gözlerimizin önüne seren bir dil yaratmak, böylece, özlerinden boşalarak soyut göstergelere dönüşmüş, “rakamlardan daha satılmış”, daha yalancı bir duruma düşmüş, orta malı sözcüklerin egemenliğine son vererek gerçek bildirişimi yeniden kurmak gerçeğe gerçekliğini geri vermek olacaktır. Proust da, yazma edimini gerçek bir araştırmaya dönüştüren, uzun çabasının sonunda, yazını “gerçek yaşam, en sonunda bulgulanan ve aydınlatılan yaşam, dolayısıyla gerçekten yaşanan biricik yaşam” diye tanımladığına göre, yazının temel yöneliminin bu olduğu söylenebilir.

Ne var ki, hiçbir zaman gerçekleşmemiş bir düştür bu. Gerard Genette’in söylediği gibi, “özleri bulmak için yola çıkan” Proust yazısı, ancak “seraplar” oluşturup “seraplar” kurabilmiş, “satırların tözel derinliğinden nesnelerin tözüne ulaşmak isterken, derinliklerin birbirlerini yedikleri, şaşırtıcı bir üst üste yığılma görüntüsüne varmıştır”. Malraux da: “Balzac bir yüzü ne kadar çok betimlerse ben onun betimlediği bu yüzü o kadar az görürüm,” der. Ona göre, bundan daha doğal bir şey de olamaz, çünkü Balzac’ın üstünlüğü, “gerçeği dönüştürme gücünden, bu dönüştürümün eriştiği nitelikten” gelir. Henri Monnier de, Emile Zola da aşağı yukarı Balzac’ın işlediği konuları işlemişler, ama, onun dönüştürücü dilinden yoksun oldukları için, onun büyüklüğüne erişememişlerdir. Aynı biçimde, Margaret Mitchell’in anlatı yordamları Dosto- yevski'ninkilerden daha aşağı

değildir; ama *Budala*'nın evreniyle *Rüzgâr Gibi Geçti*’nin karşımıza çıkardığı imgesel dünya arasında hiçbir benzerlik yoktur.

Hiç kuşkusuz, gerçeğin yanında bir başka gerçek oluşturan bu “imgesel dünya”nın benzersizliği, onu taşıyan dilin de benzersizliğini içerir. Bununla birlikte, bir Kafka’nın, bir Canetti’nin, bir Butor’un yarattığı dil ve evren, bir Balzac'ın, bir Camus’nün, bir Yaşar Kemal in yarattığı dil ve evrenle aynı özdendir. Bu özün temelinde de yazının soru niteliği vardır: hepsi de dünyayı sorguya çeker, hepsi de, önümüze serdiği görüntülerle, özgün ve yeri doldurulmaz evren örnekçeleriyle, Sokrates soruları gibi, yanıtı bize verdirir. Sordukları bütün sorular içinde yanıta en çok benzeyen soru da dil konusunda kendi kendilerine yönelttikleridir. Çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, dil yazının aracı değil, ereğidir, temel sorunsalıdır. “Anlatmaya” başlamak, aynı zamanda bu sorunsala çözüm aramaya başlamaktır.

Bunun en yeni ve en ilginç tanıklarından biri Handke’yse, en eski ve en ilginç tanıklarından biri de Türk halk masallarıdır.

(*Bağlam III*, 1981)

YANSITMA SÜRECİ

Kimi yazarların anlattıkları, hele anlatacakları gerçeğin kesinliği konusundaki sarsılmaz inançlarını kıskanmamak elde değil: kuramsal açıdan olsun, deneyimsel açıdan olsun, her şeyi kökünden çözümlemiş durumdadırlar; gözlerinin Önünde bütün açıklığıyla gerçeğin kendisi, kafalarının içinde aynı gerçeğin en kesin çizgilerle belirlenmiş izdüşümü, olayları, sorunları, çözümleri güvenle sıralayabilirler. Böyle bir düzeye gelindikten sonra, yazmak alabildiğine kolaylaşır: kanıtlanacak savın, iletilecek bildirinin özelliğine göre, önceden bilinen gerçekler bütününün içinden belirli öğeleri seçip düzenleyerek etkileyici bir biçimde sunmaktır artık bütün sorun, bir tür birleştirme oyununu gerçekleştirmek, kesilmiş resim parçacıklarını birleştirerek önceden verilmiş bütünü yeniden kurmaktır. Üstelik, parçaları kesen de, birleştiren de aynı kişi olduğuna göre, böyle bir işlem çocukların onca zamanını alan arama çabasını bile gerektirmez. Ama hazırlanışındaki zorluk ya da kolaylık yazın yapıtı için bir değer ölçüsü olmadığına göre, gerçeklerini önceden, kesinlikle bilenleri eleştiremeyeceğimiz gibi, birtakım eleştiriler karşısında: “Ben bildiğim gerçekleri yazıyorum; bilmediğim, görmediğim şeyleri yazacak değilim ya!” demelerini de düşünsel ve törel bir tutarlılık örneği saymamız gerekir, çünkü bir yandan gerçeği her şeyden üstün tuttuklarını gösterirken, bir yandan da gerçekleri yansıtmayı görev saymalarına karşın, bütün gerçekleri bildiklerini ileri sürmeyecek kadar alçakgönüllü olduklarını kanıtlarlar bu sözlerle.

Sorun öncelikle gerçekleri yansıtmak olunca, örneğin Zola'nın yaptığı gibi, yazın adamının birtakım bilimsel verilerden geniş ölçüde yararlanmasını, yapıtının bilimsel verilere uygun düşmesi, hatta bunları örneklendirmesi ve yayması yolunda çaba harcamasını da doğal ve tutarlı saymak kaçınılmaz olur. Bununla birlikte, gerek yazarlar, gerekse bilim adamları arasında, bu türlü tutumlara karşı çıkanlar bulunduğunu biliyoruz. Örneğin Claude Lévi - Strauss, sanatçıların yapısalcılığın getirdiği açıklamalardan yararlanmalarını, yalnızca biçim düzleminde bile, önceden belirlenmiş verileri olduğu gibi benimseyerek uygulamaya koymalarını bir yozlaşma, hatta bir aldatmaca sayar, daha da ilginci, “kurgu - yapısalcılık” diye adlandırır bu uygulamaları, yani gerçekten, gerçekçilikten uzaklaşma olarak niteler, gerekçesi de hazırdır: “İnsan bilimleri sanat yapıtlarının ardındaki biçimsel yapıları ortaya çıkardı diye biçimsel yapılardan yola çıkarak sanat yapıtları üretmeye kalkıyorlar hemen. Ama örnek alınan bu bilinçli ve yapay biçimde kurulmuş yapıların, yaratıcının kafasında çoğu kez kendisi de bilmeden oluşan ve sonradan ortaya çıkarılan yapılarla aynı türden oldukları hiç de kesin değil.”{4}

Bu karşı- tutumun en ilginç örneklerinden birini de Freud'un *Jensen*'in Gradiva’sında *Sabuklama ve Düş* adlı, hayranlık verici incelemesi karşısında *Gradiva* yazarı Jensen’in gösterdiği tepkide buluruz. Freud, Jensen'in baştan sona bir düş havası içinde geçen anlatısındaki bütün durumları bir bir ele alarak inceler, açıklar, tinsel çözümleme açısından ne denli tutarlı, ne denli doğru olduklarını gösterir, sonra da hayranlıkla: “Romancı hekimin bilgisine nasıl ulaşmış, ya da, hiç değilse, onunla aynı şeyleri biliyormuş gibi yapmayı nasıl becermiş?”{5} diye sorar. Jensen ise anlatısını bir “düş oyunu” olarak nitelemekte dayatır, Freud'un gerçekten ilginç incelemesine de zorlama ve gerçek - dışı bir yapıt olarak bakar, ilgilenmek bile istemez onunla.

Neyi gösteriyor bu Örnekler? Jensen ile Lévi - Strauss'un sanatçının gerçeklere, özellikle de bilimsel gerçeklere sırt çevirmesi gerektiğini düşündüklerini mi? Hayır kuşkusuz. Lévi - Strauss “yapay biçimde kurulmuş yapılar”dan yola çıkılmasını eleştirdiğine, Jensen kendi yapıtının bir “düş oyunu” olduğunu kesinlerken, Freud’un yapıtını “zorlama ve gerçek – dışı” olarak nitelediğine göre, bu soruyu olumlu bir biçimde yanıtlamak, her iki yazarın da “yapay” ile “gerçek - dışı”yı gerçekle

özdeşleştirmek gibi bir çelişkiye düştüklerini söylemek olur. Bu da hiç kimsenin, özellikle Lévi - Strauss gibi bir bilim adamının gözünden kaçması olanaksız bir çelişki olduğuna göre, aykırılığı başka yerde, örneğin bilimsel ya da deneyimsel, ama her iki durumda da önceden verilmiş gerçekle Lévi - Strauss ve Jensen'in düşüncesindeki sanatsal gerçek arasında varsayılan uzaklıkta aramak gerekir. Ne olursa olsun, benzer gözlemlerden yola çıkıp benzer sonuçlara vardıkları zaman bile, sanatçı ile bilim adamının, sanatçı ile tarihçinin ya da sanatçı ile felsefecinin yüzde yüz aynı türden gerçekleri söylediklerini kesinlemek zordur: Balzac’ın XIX. yüzyıl Fransız toplumunu döneminin toplumbilimcilerinden çok daha iyi gösterdiğini, çok daha iyi çözümlediğini söylerken, Engels haklı olabilir, ama Balzac'ın dile getirdiği gerçeklerin toplumbilimsel gerçekler değil, yazınsal gerçekler olduğunu, iki ayrı düzlemden gelen verilerin ancak belirli dönüştürümlerden sonra ve üçüncü bir düzlemde çakıştırılabileceğini unutmamak gerekir. Foster'in, “Tanrı evrenin öyküsünü anlatabilseydi, evren düşlemsel olurdu,’’ demesi de hiç kuşkusuz bundandır.[6]

Ama, nice örnekler arasında Gradiva örneğinin de gösterdiği gibi, başka bir düzlemde de olsa, sanatsal gerçeğin bilimsel ya da deneyimsel gerçeklerle örtüşmesi onun sanatsallığına gölge düşürmediğine göre, nesnel gerçekle sanatsal gerçek arasındaki ayrımı nerede aramalı? Herhalde sunulan gerçeklerin kendilerinden önce, aranma ve sunulma biçimlerinde. Öyle ya, bilim de, sanat da ortaya koyduğu gerçeklerden önce, bu gerçekleri ortaya koyabilmek için izlediği yöntemlerle, kullandığı araçlarla tanımlanır, çünkü ortaya koydukları gerçekleri bu yöntemler ve bu araçlar koşullandırır. Bu bakımdan, yazarın gücünün yansıtılan olayın içkin niteliğinde değil, “yansıtma yeteneği”nde bulunduğunu söyleyen Marcel Proust’a hak vermemek kolay değildir. Ne var ki, biçem sorununu bir “uygulayım” sorunu olarak değil, bir “görü” sorunu olarak nitelemesine bakılırsa, Proust’un yansıtma sürecini önceden verilmişin yüzeysel anlamda bir yeniden düzenlenmesi, süslenip etkinleştirilmesi olarak görmediği açıktır. Bunun en canlı örneğini de kendi yapıtıyla ortaya koyar: bu yapıtta geçmiş yaşamını canlandırmayı amaçladığı düşünülürse, anlatı sanatını gerçeklere sırt çevirerek bir düş oyununa dalma biçiminde anlamadığı kesindir; ama yapıtının önceden verilmiş olanın, yani, hele kendi yaşamı söz konusu olduğuna göre, fazlasıyla bilinenin bir yeniden sunulması olmasını

istemediğini de her şeyden önce romanının adı kanıtlar: *A la Recherche du temps perdu*: geçmişin “anlatılması”ndan, “anımsanma”sından önce “aranma”sı, daha da iyisi, ”araştırılma”sı söz konusudur Proust için.

Yazınsal gerçekle bilimsel ya da deneyimsel gerçekler arasında bir ayrım yapmayanların yanıtlanmasını zorunlu bulacakları iki soru beliriyor burada. Birincisi, Proust doğrudan anlatmayı değil de, araştırmayı seçtiğine göre, onun da yazın gerçeğini bilimsel gerçekle özdeşleştirip özdeşleştirmediği, yani kapıdan kovar göründüğünü bacadan içeri alıp almadığı; ikincisi, anlattıkları kendi yaşamı, kendi çevresi, kendi dönemi, yani nasıl olsa bildikleri olduğuna göre, amaçladığı araştırmanın neyin araştırması olabileceği. Her iki sorunun yanıtı da *A la Recherche du temps perdu*’de yeterince verilir. Bir kez Proust’un algılarımızın kaçınılmaz öznelliğini sık sık vurguladığı, evrenin bize sunduğu belirtilerin okunup yorumlanmasını da gerçekleştirilmesinde “hiç kimsenin bizim yerimizi dolduramayacağı, bizimle işbirliği yapamayacağı bir yaratım edimi” olarak gördüğü anımsanırsa, sanatçının araştırmasını bilim adamının araştırmasıyla özdeşleştirmesine olanak bulunmadığı kendiliğinden anlaşılır, öte yandan, Proust’a göre, algılarımız yalnızca öznel değil, aynı zamanda süreksiz, eksik, bölüntülü de oldukları için, gerçeğin yaşanmış olması her yönüyle görüldüğünü, kavrandığını, bilindiğini göstermez: yaşanmış da araştırmayı gerektirir. Böylece, görünüşlerden özlere, bireyselden evrensele ulaşabilmek için, ünlü “çaya batırılmış çörek'’ deneyinden yola çıkarak başlı başına bir yöntem geliştirir Proust[7]. Bu yöntemi amacına ulaştırmaksa, gene ona göre, ancak özgün bir sanat yapıtı yaratmakla sağlanabilir. “Yazın”ın “gerçek yaşam, en sonunda bulgulanan ve aydınlatılan yaşam, dolayısıyla gerçekten yaşanan biricik yaşam” olduğunu söylemesi bundandır.

Kısacası, bir yazın adamı için, yalnızca gerçeği yansıtmanın değil, gerçeği bulmanın yolu da yazma sürecinden geçer Proust’a göre, gerçek, hiç değilse en iyi örneklerinde, öncelikle yazma sürecinde belirlenmeye başladığına göre de yazın gerçeğinin önceden verilmiş gerçekle aynı şey olduğunu kesinlemek zordur. “Her şey önceden, yapıttan önce varolan düşünde bulunsaydı, sanatçının daha fazlasını bilmek için yapıta ne gereksinimi olacaktı? Ama gizine anlam ve biçim vermeden nasıl bilebilirdi bunu?'’[8]

derken, Jean Rousset de aynı düşünceyi vurgular, yani yazınsal gerçeğin yapıtla başlayıp yapıtla oluştuğunu.

(*Türk Dili*, Nisan 1980)

YAPAY VE DOĞAL

Yazınımızın kırsal yaşama ilişkin bunca anlatı yapıtı arasında en ilginçlerinin hangileri olduğu sorulsa, ben hiç duralamadan: “Mahmut Makal’ın *Bizim Köy*’ü ile Ferit Edgü’nün *Kimse*’si” derim. Bu yanıt çoklarına aykırı gelebilir; çünkü, söylemek bile fazla, Makal’m yapıtı da, Edgü’nün yapıtı da anlatının en uç sınırlarında yer alır: birincisi alışılmış anlatı türlerinin berisinde, ikincisi nerdeyse ötesindedir. Bu bakımdan, birbirlerine karşıt düştükleri kuşku götürmez, ama gene aynı olgunun sonucu olan özgünlükleriyle yaklaşırlar birbirlerine. Bu da kendilerine tanınan üstünlüğü doğrulamaya yeter de artar bile; çünkü, ister biçim açısından bakalım, ister içerik açısından, kırsal yaşamı ele alan anlatılarımızda kolay kolay bulamayacağımız bir niteliktir özgünlük. Hep aynı türden zorluklara hep aynı biçimde göğüs geren öğretmenler, önlerine çıkanları hep aynı yöntemlerle ezip geçen ağalar, hep aynı yoksul delikanlılarla hep aynı biçimde kaçan köy dilberleri yeterince kanıtlar bunu bize, baskıların, savaşımların, sevilerin, uyutma ve uyandırma çabalarının bütün anlatılarda üç aşağı beş yukarı aynı kurgu ve aynı biçemle birbirlerini izlemesi de ikinci bir kanıt olarak belirir.

Bununla birlikte, küçücük bir açı değişimi, bu özgünlük yokluğunu bir kusurdan çok bir erdem, bir kalıplaşmadan çok bir gerçeklik ve içtenlik belirtisi gibi göstermeye yeter: Yazarlarımızın dönüp dolaşıp aynı şeyleri yinelemeleri, ayrı ayrı köşelerde de yaşasalar “aynı” gerçeği bulmalarının, aynı kalıpları kullanmaları da algıladıkları gerçeği “konuştukları gibi” yazmalarının sayısal ve mantıksal kanıtı olarak sunulabilir. Ne olursa olsun,

daha derin bir gerçeğe, daha özgün ve daha tutarlı bir biçeme ulaşmaya çalışan yazarlarımızı öykünmecilikle, kökü dışardalıkla suçlarken, bıkıp usanmak bilmeden aynı biçimlere aynı içerikleri yükleyenleri hiçbir yabancı etkiye kapılmadan, yaşanmış gerçekleri dile getiren "katışıksız” sanatçılar olarak tanımlayan, böylece bu yazarların kendilerini olmasa bile, bağlanır göründükleri yazınsal akımı “yeni” ve “özgün” olarak niteleyen yazar ve eleştirmenlerle sık sık karşılaşıyoruz. Birkaç yıl önce Attilâ İlhan’ın başlattığı bir tartışmada, bu yazara karşı çıkanların savları geniş ölçüde bu görüşten kaynaklanıyordu; gene bir iki yıl önce, çağdaş yazınımız konusunda Paris’te yapılan bir açık oturumda da konuşmacılardan biri yüzde yüz bu görüşü savunuyor, köy kökenli yazarlarımızın yazınsal bilgi ve deneyim eksikliklerini bile “köktenlik”lerinin açık ve olumlu belirtileri olarak gösteriyordu.

Ne var ki, böyle bir savı bir ölçüde geçerli saysak bile, Türkiye gibi bölgesel görenekleri böylesine birbirinden farklı, böylesine geniş ve kalabalık bir ülkede, kendi çevrelerinde görüp yaşadıklarını dile getirdikleri söylenen bunca yazarın hep aynı öğretmenleri aynı muhtarlarla, aynı yanaşmaları aynı ağalarla kapıştırmasını oldukça şaşırtıcı bir rastlantı gibi görmemek de elde değil. Bu rastlantının şaşırtıcılığının kaçınılmaz sonucu olarak, “yaşanmış gerçek” diye nitelenen şeyin kaynağını gerçeğin kendisinden çok, yapıtlar - arası düzlemde bulan, dolayısıyla gerçeğin berisinde kalan bir kalıplar toplamı olup olmadığını, olayların sunuluşundaki çarpıcı benzerliklerin bundan ileri gelip gelmediğini sormamak da elde değil. Hiç kuşkusuz, algılarımızda okuyup öğrendiklerimizin, düşünüp düşlediklerimizin payını kolay kolay saptayamadığımız gibi, yazdıklarımızı daha çok yazınsal deneyimlerimizin mi, yoksa yaşamsal deneyimlerimizin mi koşullandırdığını kesinlikle bilemeyiz; bir yazın yapıtını okuyan kişi de, Todorov’un söylediği gibi, “betimlenen olayları dolaysız olarak algılayamaz; olaylarla birlikte, farklı bir biçimde de olsa, bunları anlatanın algılarını algılar”. Bu nedenle, kafamızda beliren soruların yanıtını söz konusu yapıtlar arasında yapılacak, uzun karşılaştırmalar sağlayabilir bize. Ama bu soruların belirmesi bile, yinelemelerinin gerçekliğine de, özgünlüğüne de gölge düşürür.

Buna karşılık, bu özgünlüğü kuşkulu yapıtların yaratıcılarının her türlü dış etkiden uzak kaldıklarını söylemek, onları bir yönden yüceltmeye

çalışırken, bir başka yönden alçaltmak olur. Gerçekten de, özellikle köy kökenli yazarlarımızın nerdeyse “doğal” bir dürtü sonucu, kendi “doğal” dilleriyle, kendi “doğal” çevrelerini anlatmaya başladıklarını, bunu da bir “doğa” mucizesiyle, çok iyi başardıklarını söyleyerek okurlarımızı ya da dinleyicilerimizi duygulandırabiliriz, ama böylesine bir doğallık, böylesine bir kendiliğindenlik savının onların düşünsel yanını yok saymak olacağı da kuşku götürmez. Hepimizin bildiği gibi, gerçek diye bellediklerini belki bıktırıcı bir biçimde, ama bıkıp usanmadan anlatan, bu arada değişik yurt sorunlarına da çözümler getirmeye çalışan bu iyi niyetli yazarların emeğine değer veriyorsak, her şeyden önce onların kendi dar çevreleri ve kendi dar kişilikleriyle sınırlı birer “hak âşığı” değil, birer “aydın” olduklarını kesinlememiz gerekir. Hiç kuşkusuz, hepsi de aydındır bu yazarlarımızın, çağdaş birer aydın, çağdaş birer sanatçı olarak çevrelerine açılmış, okumuş, yazmış, düşünmüş, yollarını seçmiş insanlardır. Yazın alanında seçtikleri yolsa, gökten zembille inmiş bir şey değil, kendilerinin de sık sık ve açık açık söyledikleri gibi, “gerçekçilik” akımıdır.

Birer çağdaş aydın, birer çağdaş sanatçı olarak başlarına kakabileceğimiz bir şey varsa, o da bir yerden sonra durarak daha ötesini araştırmamaları, “güncel”in içine saplanarak gereğinden fazla çağdaş kalmalarıdır. Bu nedenle, 1950’lerden bu yana yayımlanmış “gerçekçi” öykü ve romanları şöyle bir gözden geçirdiğimiz zaman, düşünsel açıdan olsun, gözlemsel açıdan olsun, Makal’ın daha on yedi, on sekiz yaşlarında, üstelik kendine özgü bir deyiş ve kurgu içinde söylediklerinden öte bir şey bulmamız oldukça zordur bunlarda. Buna karşılık, hem biçim, hem de içerik açısından, gene 1950’lerden sonra yayımlanıp ilgi görmüş birtakım çeviri anlatıların belirgin izlerine rastlarız bu yapıtlarda: kimileri Panait Istrati'nin duygulu anlatımını ve ilginç kişilerini yeniden karşımıza çıkarır, kimileri de Steinbeck’in çarpıcı anlatımından ve etkileyici göçlerinden yola çıkarak yeni serüvenler başlatır; ama başlıca ortak yanları yabancı yazınların bu türlü ikincil yazarlarını izlenecek birer örnek diye benimseyerek bağlandıklarını söyledikleri akımın kuramsal temelleri, yani varoluş nedenleri üzerinde fazla durmamalarıdır, örneğin gerçekçilik büyük ölçüde özdekçilikle birleşir, dolayısıyla anlatıcının her düzlemde özdekçiliği benimsemiş bir anlatıcı olmasını gerektirir: yapıtlarını başlıca iki gerçeğin: katoliklikle krallığın ışığında yazdığını söyleyen Balzac bile, ayakları hiçbir

zaman yerden kesilmeyen, somut bir insan olarak sunar olaylarını. Bizim özdekçiliği kimseye bırakmayan gerçekçi yazarlarımızsa, birer doğaötesel varlık, her şeyi gören, her şeyi bilen birer yarı - tanrı niteliğiyle çıkarlar karşımıza. Gerçekçi anlatının bir ilkesi de işlevselliktir: Balzac olsun, Flaubert olsun, Zola olsun, söz konusu ettikleri her ayrıntı, yaptıkları her betimleme anlatının başka öğelerine göndersin, onlarla ve anlatının tümüyle bütünlensin isterler. Bizim gerçekçi yazarlarımızsa, okurlarını turistler gibi dolaştırırlar yapıtlarında, uzun doğa ve insan betimlemeleriyle, araya soktukları toplumbilimsel, tinbilimsel, felsefel görüşleriyle anlatılarını değil, bizleri aydınlatmayı amaçlarlar.

Konuya böyle yaklaşılınca da birtakım uyanık eleştirmenler romanı yazılmamış bölge ve kentlerin, romancının daha girmediği, ama artık girmesi gereken çevrelerin ve uğraşların dizelgesini çıkarırlar. Gerçekçi romancılar da en çarpıcıyı, en sarsıcıyı, en acıklıyı ya da en güldürücüyü anlatma yarışına girişerek sonunda gerçekçilikle bağdaştırılması en zor olana, “mélodrame”a gelip dayanırlar. Üstelik, başlıca biçimsel kaygıları bağlandıkları akımla pek de bağdaşmayan bir “güzel söyleme" kaygısı olduğu için, yapıtlarında, bir Yakup Kadri’nin, bir Reşat Nuri’nin anlatılarında bulduğumuz kurgusal bütünlük ve dengeyi de bulamayız. Ama bu özellikleri bile, yapıtlarının özgünlüğünden önce, beslendikleri ikincil kaynakları, örneğin Panait Istrati’nin anlatılarını sezdirir bize. Buna karşılık, bir Mahmut Makal ya da bir Ferit Edgü söz konusu olduğu zaman, dolaysız yabancı etkiler göstermek hiç de kolay değil.

Ne var ki, beyliğin özgün, yapayın doğal, gerçek özgünlüğün öykünmecilik olarak nitelendiğini çok gördük.

(*Yazı* - 6, 1979)

ÇOĞUL OKUMA

Belli bir uzmanlık alanının dar sınırları içine kapanarak her şeye buradan bakmanın, her şeyi bu dar alanın verilerine göre değerlendirmeye kalkmanın fazlasıyla sakıncalı bir tutum olduğu bilinir, örneğin genel yurt sorunlarını yalnızca tüzebilim, yalnızca toplumbilim ya da yalnızca ruhbilim açısından ele aldığımız zaman, ister istemez yetersiz, bunun sonucu olarak da yanlış çözümlere varacağımızı bilmemiz gerekir. Belli bir araştırma dalında, belli bir yöntemi benimsedikten sonra, bu yöntem dışında kalan bütün yöntemleri geçersiz saymak da böyle: konumuzda derinleşmemizi önlemese bile, gelişmemizi köstekler, örneğin eski yazınımızın üzerinde çalışan çoğu uzmanlarımız, XIX. yüzyıldan kalma araştırma yöntemleri dışında hiçbir yöntem tanımadıkları için eski yazınımızın hep çevresinde dolaşmış, bir türlü içine girememişlerdir. Bu nedenle, kendi dar alanı dışında sudan çıkmış balığı andıran bir uygulayımcı değil, içinde yaşadığı ortamı, kişilerini ve nesnelerini, olaylarını ve ürünlerini elden geldiğince iyi tanıyan, elden geldiğince doğru değerlendiren bir aydın, özellikle bilgilerimizin bugünkü yetersiz düzeyinde, kendi bildiğini tek gerçek, kendi yöntemini gerçeği bulmanın tek yolu olarak gören bir "ulema" değil, bilgisinin ve yönteminin sınırlarım bilen, bunun için de gelişim olanaklarını yitirmeyen bir araştırmacı olmak istiyorsak, kendi alanımız dışındaki alanları, kendi yöntemimiz dışındaki yöntemleri de elden geldiğince yakından izlememiz, başka alanların, başka yöntemlerin verilerinden yararlanmaya çalışmamız gerekir. Hiç değilse, böyle bir savın sayısız örneklerle doğrulandığım biliyoruz: Claude Lévi -

Strauss genel dilbilim yöntemlerini bu denli özümlemese, budunbilim dalında gerçekleştirdiği devrimi gerçekleştirmesi çok kuşkuluydu.

Herkesin kolaylıkla benimsediği bu doğrular karşısında, örneğin bir yazın yapıtını incelerken, herhangi bir yöntemin belki verimli, ama ister istemez dar sınırları içinde kalmak yerine, eski ve yeni birçok yöntemleri birlikte uygulamanın, giderek yazın yapıtına yalnızca yazınsal yöntemlerle, yazınsal açıdan değil, tarihsel, toplumbilimsel, felsefel yöntemlerle, tarih, toplumbilim, ruhbilim, felsefe açılarından da yaklaşmanın en uygun tutum olacağını, bilgilerimizde bütünlüğün ancak bu yoldan sağlanabileceğini savunanlar ilk bakışta haklı gibi görünüyorlar. Ne var ki, herhangi bir konuya değişik, dolayısıyla şu ya da bu biçimde karşıt yöntemlerle yaklaşmanın her şeyden önce yöntem kavramına aykırı düştüğü de açık. Saussure'ün söylediği gibi, Alp'lerin bir genel görünümünü çıkarmak istiyorsak, önce belli bir nokta seçmemiz gerekir, "Alp'lerin bir genel görünümünü aynı zamanda Jura'nın birkaç tepesinden birden çıkarmaya kalkmak saçma" bir şeydir, çünkü her tepe bir başka genel görünüm çıkarır karşımıza, her yeni genel görünüm kendinden öncekileri geçersiz kılar. Yöntem konusunda da böyle. Üstelik, birbirini bütünlemesi istenen değişik yöntemlerin çoğu kez değişik konular içerdikleri de bir gerçek, örneğin Barberis'in *Balzac et le mal du siécle*'i, görünüşte Balzac'ın yapıtına yönelmekle birlikte, Balzac'ın yapıtına ancak dolaylı, düzensiz, rastlantısal bir biçimde yer verir. Balzac'ın yaşamına, çağdaşlarına, toplumuna ilişkin birtakım dağınık bilgileri art arda sıralayarak, Balzac'ın yapıtının tarihsel ortamla ilişkilerini göstermeye çalışır, Wurmser'in *La Comédie inhumaine*'i Balzac'ın çağıyla yapıtı, yapıtıyla çağı arasında birtakım tarihsel ilişkiler kurarken bütün *İnsanlık Güldürüsü*'nü bu ilişkilere indirger, Baldensperger'in *Orientations étrangkres chez Honoré de Balzac*'ı Balzac'ın yapıtlarında yabancı etki izleri ararken, ne gerçek anlamda dizgesel olmaya çalışır, ne de Balzac'ın yapıtını açıklama kaygısı güder. İster konu, ister yaklaşım açısından olsun, bu tür incelemelerde izlenen yöntemleri yazın yapıtını, eşsürellik içinde, kendi kendine yeten bir dizge olarak ele alan bir yöntemle bütünleştirmek kolay olmadığı gibi tutarlı da olmaz herhalde. Bütün sorun inceleme alanını genişletmekse, buna her yöntem kendi doğrultusunda çözümler arayabilir.

Öte yandan, toplumbilimsel olaylara bir yazınbilimci gibi bakmak, toplumbilimcinin toplumbilimci olarak kendi kendini yadsımasından başka bir şey olmadığı gibi, yazın araştırmacısının bir yazın yapıtına, bir yazın olgusuna toplumbilim, ruhbilim ya da budunbilim yöntemleriyle yaklaşması da bir yazın araştırmacısı olarak kendi kendini yadsımasından başka bir şey değildir. Üstelik, bu tutumuyla bilim ve uzmanlık kavramlarını da yadsımış olur, öyle ya, kendi araştırma konularıma kendi uzmanlık dalımın sunduğu araçlarla değil de başka uzmanlık dallarının araçlarıyla eğiliyorsam, bu benim kendi araçlarımı yetersiz ve geçersiz bulduğumu, bunca yılımı verdiğim uzmanlık dalımda, kendi araçlarımı geliştirememişken, örneğin tarih, ruhbilim, toplumbilim ve dilbilim gibi dalların her biri ayrı bir uzmanlık hazırlığı gerektiren, özgül araçlarını kullanmaya kalkarsam, bu da benim bu araçları her önüne gelenin kolaylıkla kullanabileceği maymuncuk - araçlar saydığımı, dolayısıyla çok önemser göründüğüm bütün bu uzmanlık dallarını pek de önemsemediğimi göstermez mi?

Bu durumda, geldiğimiz bu sonuçla başlangıçta söylediklerimiz arasında açık bir çelişki bulunduğu düşünülebilir. Ne var ki, araştırmacının kendisi de uyguladığı yöntemi birbirine karıştırmamak, değişik bilim dallarına ilgilenip onlardan yararlanmakla değişik bilim dallarının araçlarını kendi uzmanlık dalında kullanmanın aynı şey olmadığım unutmamak gerekir: kendi dalımız dışında üretilen bilgileri, uygulanan yöntemleri tanıdığımız, değerlendirip özümlediğimiz ölçüde görüş açımızın genişleyeceği kuşku götürmez, bunun sonucu olarak, bilgimizin ve yöntemimizin değişikliklere uğraması da doğaldır, ama bir yöntemi geliştirmek, onu çoğaltmak değildir. Claude Lévi - Strauss dilbilimden geniş ölçüde yararlanmıştır kuşkusuz, ama ne budunbilime doğrudan doğruya dilbilim yöntemini uygulamış, ne de budunbilimsel olguları dilbilimsel olgularla özdeşleştirmiştir.

Enis Batur da *Yazı*'nın son sayısındaki bir değinişinde, dallar ve yöntemler arasındaki yakınlaşmaları bazı koşullara bağlayarak: “Metin çözümlemesi ve yazı kuramı bağlamında kalırsak, her yönteme saygım var, her birinin önemini ayrı ayrı kabul ediyorum ve bu yöntemlerin elden geldiğince bağdaşık bir yöntembilimsellik içinde ortak bir çözümleyici gövdeye oturtulmasını, böylelikle bir *çoğul okuma*'nın geliştirilmesini öneriyorum kendi payıma” diyor. Görüldüğü gibi, belirli yöntemlerin birbirleriyle bütünleştirilmesini önerirken, önce bir “bağlam” kısıtlamasını zorunlu

görüyor Batur, sonra da bu bireştirim işlemini “bağdaşık bir yöntembilimsellik” temeline oturtma koşulunu getiriyor. Ne var ki, bu koşulların yeterli olduğu çok kuşkuludur: örneğin bir Lévi - Strauss’un budunbilimde, bir Greimas'm göstergebilimde, değişik yöntemleri birbirleriyle bağdaştırmaktan çok, değişik bilim dallarının, değişik yöntemlerin verilerinden yararlanarak kendi sınırları içinde kendi kendine yeterli birer yöntem oluşturdukları, Batur’un, “çoğul okuma” deyiminin de belli ettiği gibi, böylesini yetersiz bularak, belli koşullar içinde, yakın yöntemler arasında bir bütünleşmeyi amaçladığı düşünülürse, bunun bir bireştirimden çok, bir toplamı içerdiğini, bunun sonucu olarak da, üç aşağı beş yukarı, kapıdan kovduğumuz sakıncaları bacadan geri getirdiğini belirtmek gerekir. Yazarın bir yöntemler toplamını değil de, değişik yöntemlerden yola çıkılarak geliştirilen bir yöntemi amaçladığını varsayarsak, o zaman da “çoğul okuma” deyimi bir çelişki olarak belirir, çünkü “çoğul okuma” kavramı dönüp dolaşıp “çoğul anlam” kavramına gelir. Örneğin Kristeva'nın, okuyan la okunan’ı birbirine karıştırarak, her yazın yapıtı için sonsuz sayıda okumanın ve sonsuz sayıda anlamın varlığını varsaydığını biliyoruz. Ama yazın yapıtında, değişik yönelişler içinde, değişik öğelerle belirlenen, yalın ya da karmaşık bir anlamın varlığını yadsıdıktan sonra, bunca uzun ve yorucu çözümlemelere girişmemize gerek mi kalır? Öte yandan, farklılığının kaçınılmaz gereği olarak, her okuma yöntemi bizi farklı bir anlama götüreceğine göre, değişik yöntemlerin sonuçlarını ortak bir sonuçta birleştirmek istediğimiz zaman, bunca çelişkin anlamı nasıl bağdaştıracak, hangisinin geçerli, hangisinin geçersiz, hangisinin temel, hangisinin ayrıntı olduğunu hangi ölçütlerden çıkaracağız? Böyle bir işleme gerek görmüyorsak, hiçbirini tümüyle geçerli saymadığımız bunca anlamı ne yapacağız?

Bütün bunlar, belirli bir araştırma alanında eriştiğimiz düzeyi aşmanın en geçerli yolunun yöntemimizi çoğaltmak değil, geliştirmek olduğunu yeterince gösteriyor, örneğin yazınsal göstergebilimin, birkaç yıl öncesine değin, ele aldığı yapıtın içerik çözümlemesiyle “anlam evreni”ne ulaşırken “anlatı işlevleri’’ni dışarda bıraktığını, “anlatı işlevleri”ni incelerken “anlam evrenini” gözden kaçırdığım, ama bugün, hiç değilse en iyi örneklerinde, içerik çözümlemesini hem *sözce* (énoncé), hem *sözcelem* (énonciation) düzleminde yürüterek bu kopukluğu aştığını, böylece yapıtı bütünlüğü

içinde kavramayı büyük ölçüde başardığını biliyoruz. Bu bakımdan, örneğin Greimas'ın ele alınan yapıtta bir anlamı arayan, ama onu kurgusu ve içeriği, bildirisi ve simgesiyle, tek sözcüğünü, tek eklemlenim halkasını anlatmadan açıklayan Maupassant'nın, en azından bugün için, kusursuz bir bütünlüğe ulaştığını, bunun sonucu olarak da böyle bir çözümlemeye kendi getirdiği dışında hiç bir yöntemin ekleyebileceği bir şey bulunmadığını kesinleyebiliriz. Ama, söylemek bile fazla, amaçladığımız yalnızca "metin çözümlemesi"yse, ele alınan yapıtta yaratıcısının çocukluğunu, sevilerini ve düş kırıklıklarını da okumak gibi bir saplantımız yoksa.

Biletimiz ve pasaportumuz varsa, öğle yemeğini İstanbul'da, akşam yemeğini Paris'te yiyebiliriz, ama aynı anda hem İstanbul'da, hem de Paris'te sofraya oturmak bir düşten başka bir şey değil.

(*Türk Dili*, Ekim 1979)

ROMAN VE BİLİM

Hilmi Yavuz, 30 Nisan 1976 günü, *Politika*'da yayımlanan “Bir Roman Kuramcısı Olarak Kemal Tahir” adlı yazısında, ünlü romancının roman konusundaki görüşlerinin nasıl bir tutarlılıkla birbirine bağlandığını göstermeye çalışırken, yerinde bir tutumla, ama çarpıklığı hemen göze batan bir tümce içinde, onun yaptığı, özgün bir roman tanımını sunmakla başlıyor işe: “Kemal Tahir’e göre roman sorunu, onun kendi deyimi ile 'çok derinlere giden, bilim, felsefe ve tekniğe dayalı; dünyadaki bütün meseleleri içine alabilen ve kullanabilen geniş bir edebiyat türüdür’.” Sonra da Kemal Tahir’in gerçekçi roman konusundaki bir açıklamasını aktarıyor. Bu ilginç açıklamaya göre, gerçekçi roman, “kendi yasaları içinde, salt tarihte, sosyolojide, felsefede, ruhbilimde değil, fizik, kimya gibi deneye dayanan bilimlerde bile bilimin vardığı son çizgileri, gene bu bilimlerin gelişme kanunlarının imkânlarıyla aşamaya çalışmak zorundadır.”

Söylemek bile fazla, Kemal Tahir soylu bir görev yüklüyor gerçekçi romana, ama bunun başarılması olanaksız bir görev olduğu da hemen seziliveriyor. Bunun için, Hilmi Yavuz: “Ama romancı olarak, Türk romancısı olarak, bu yararlanma işinde önemli bir güçlük vardır: Bir kere Türk toplumunun tarihi, ekonomik ve toplumsal koşulları derinlemesine ve genişlemesine incelenmemiştir. Oysa Batı toplumlarında romancının işi kolaydır, çünkü bu alanlarda temelli ve geniş kapsamlı araştırmaları romancı, kolayca bulabilir,” diye eklediği zaman, ister istemez gülümsüyor insan, “Yok, canım, Batılı romancının işi de pek kolay gibi görünmüyor,” demekten kendini alamıyor. Öyle ya, Hilmi Yavuz, “Demek ki Kemal Tahir,

insana ve topluma ilişkin somut ve özgül gerçekliklerin tarihsel ve yapısal karakteristiklerini ortaya koymakta bilimin verilerinden yararlanılması gerektiğini belirtirken, düşünce sistematiğinin dışına çıkmıyor,” sözlerinden anlaşılır gibi olduğu üzere, bir yandan *aşma*’yı *yararlanma*'ya, yani bilim üretimini bilim tüketimine dönüştürüyor, bir yandan da deneysel bilimleri konu dışı bırakıp yalnız birkaç insansal bilimi alıkoyuyorsa, Türk romancısı yararına büyük bir indirim yapıyor, dolayısıyla onun işini alabildiğine kolaylaştırıyor demektir. Yok, böyle bir tutumu benimsemiyor da günümüzde her biri kendi içinde bile türlü uzmanlık dallarına ayrılan, her birinin, değil aşılması, gereğince de öğrenilmesi bile nerdeyse yaşam boyu çabalar gerektiren bunca bilimi, ulaştıkları en ileri aşamada, kendi gelişme yasalarının olanaklarıyla, yani kendi kurallarına, kendi yöntemlerine uygun bir biçimde, yani tıpkı bir bilim adamı, bir uzman olarak aşmak gibi hiçbir ölümlünün üstesinden gelemeyeceği bir işi Türk romancısının da omuzlarına yüklemek istiyorsa, bu durumda, Türk toplumunun tarihini ve toplumsal koşullarını “derinlemesine ve genişlemesine” incelemek devede kulak niteliğinde bir güçlük olarak belirir ve bunca güçlüğün altından kalkmayı başaran Türk romancısının bunun da üstesinden gelmekte hiç zorluk çekmeyeceğini kesinlemek gerekir.

Ne olursa olsun, Hilmi Yavuz, Türk romancılarının çalışkanlığına, yaratıcılığına yüzde yüz güveniyor olmalı ki, büyük bir rahatlık içinde sürdürüyor düşüncesini: “Türk gerçekçi romancılığı açısından, ne Türk toplumuna ve insanına ilişkin somut tarihsel gerçeklikleri işlemiş bir roman geleneğimiz; ne de, tarihimize, ekonomimizdeki özel koşullara eğilmiş, toplumsal hayatımızı derinlemesine ve genişlemesine incelemiş bir bilim geleneğimiz vardır,” dedikten sonra, Türk romancısının “bu iki işi birden üstlenmek durumunda” bulunduğunu ekliyor, yani sözcüklerden değilse de, sözün gelişinden anlaşıldığı kadarıyla, kendi görevi yanında bilim adamının da görevini yükleneceğini, bunun zorunlu sonucu olarak, ülkemizde hem gerçekçi roman, hem de bilim geleneğinin kurulmasını sağlayacağını, böylece, yazının sonlarında da açıkça görüldüğü gibi, Türkiye’de romancının “bilimsel bilgi" üreterek bilim adamına öncülük edeceğini belirtiyor. Romancının deneysel ve insansal bütün bilimleri kendi kuralları içinde aşması, bu arada da “toplumumuza ve insanımıza ilişkin somut ve tarihsel gerçekliği bilimsel olarak temellendirmesi” olsa olsa böyle olur.

Bilim ile yazın arasındaki indirgenmez karşıtlığın yok sayılmasına, karşımızdakinin Hilmi Yavuz gibi bir yazar olduğunu unutarak, bilimsel yöntemin belirleyici nitelikleri üzerinde hiç düşünmemiş bir yazın eleştirmeninin yanılgısı diyelim; “tarihsel”in “somut” olarak nitelenmesini bir tür eğretileme gibi benimseyelim, ülkemizde yetişmiş bunca bilim adamının, bunca romancının, sakat bir görüş adına, bir çırpıda sıfıra indirilmesini de örneklerini çok gördüğümüz, aşın bir yandaşlık eğiliminin sonucu sayıp bir yana bırakalım. Ama örneğin Fethi Naci’nin oturup bir roman konusunda yazı yazmasını bile bir rastlantı değil, nerdeyse tarihsel bir zorunluk sayacak kadar tarihsel gerekirciliğe inanan Hilmi Yavuz'un, bilim geleneği bulunmayan bir toplumda, orta ikiden ayrılma romancıların “derinlemesine ve genişlemesine” bilimsel temellendirmeler yapabileceklerini kesinlemesini nasıl açıklayalım? Ülkemizde herhangi bir bilim geleneği bulunmadığını bir an için varsaysak bile, bilim alanında çalışanları bağlayan koşulların romancıları da bağlamayacağını, hele Hilmi Yavuz’un gerekirci mantığının ışığında, nasıl düşünebiliriz? Üstelik Kemal Tahir’in de, her şeyi geleneğe ve birikime bağladığı için, bizim ülkemizde şimdilik “arı” roman yazılamayacağını ileri sürdüğünü göz önüne alırsak, Hilmi Yavuz'un aynı veriyi, aynı alanda hem geçerli, hem geçersiz saymak gibi bir çelişkiye düştüğünü söylememiz gerekmez mi?

Ama burada bir başka çelişki daha yatıyor: Kemal Tahir, onun arkasından da Hilmi Yavuz, bir yandan bizim toplum ve yazınımızın Batı toplumlarına, Batı yazınlarına karşıtlığını bir kesinlik olarak öne sürerken, bir yandan da, üstü kapalı bir biçimde, Batı yazınlarını ve Batı toplumlarını birer örnek olarak benimsiyor, böylece, sanki ilkel bir toplummuşuz gibi, ulusumuzu “çağdaş uygarlık düzeyine yükseltmek”ten söz edenlerin aşağılık duygusunu başka bir kılıf içinde dile getiriyorlar. Gerçekten de, Kemal Tahir: “Roman sanatı eski olan Fransa'da bugün toplumsal sorunları işlemiş bir yığın roman daha önce yazılmış olduğundan, bunun Fransız edebiyatında geniş bir birikimi olduğu için, roman başka alanlara dökülebilir. Roman *pure* yazılabilir. Biz yazamayız. Daha o birikim yok bizde, o aşamaya gelmedik” derken, bugün gerçekleştirilemeyeceğini söylediği roman türüne karşı çıkmıyor, tam tersine, günün birinde bizim romancılarımızın da bu tür romanlar yazabileceklerini, ancak bunun için romancılığımızın Fransız romancılığınkine benzer bir süreçten geçmesini

beklemek gerektiğini söylemek istiyor. “Birikim” ya da “gelenek” diye adlandırılan, nerdeyse “doğal” bir sıralanma ve oluşumu varsayan bu görüş, bir kez daha, romancıya hiç de kendi alanı olmayan bilim alanında tanınan bir uzun atlamayı kendi alanı olan roman alanında tanımamak gibi bir çelişkiyi içeriyor, üstelik, bu türü Hilmi Yavuz gibi anladığımız zaman, başlangıçta yapılan genel roman tanımına ters düşerek çelişkiyi katmanlaştırıyor.

Ne olursa olsun, Türkçe karşılığını bile aramamalarının ve Fransızcasını hep yanlış yazmalarının da gösterdiği gibi, gerek Kemal Tahir’in, gerekse Hilmi Yavuz’un bu “arı roman” (*roman pur*) kavramı üzerinde fazla kafa yormadıkları belli oluyor. Nedir “*roman pur*" dedikleri? Fransa’da yazılmış ama kimlerce yazılmış? Bu roman türü orada da bu adla mı adlandırılmış? Öğrenemiyorsunuz. Ancak Hilmi Yavuz, belki bir ölçüde Kemal Tahir’in düşüncesini de saptırarak şöyle diyor: “Kemal Tahir’in bilgiyi, bir tür ‘gizlenmiş (ya da, özümsenmiş) betimleme’ olarak kullanma gereğini duyması onun Türk romanında henüz 'roman pure’ birikimine ulaşılamadığını düşünmesindendir. Batılı roman yazan için, roman tiplerinin ve durumlarının insansal ve toplumsal bağlamını, bilimsel bilgiyle belirlemek zorunluğu yoktur. Çünkü, bu bilimsel bilgi, deyim yerindeyse, romanın prehistoryası (‘tarih öncesi’) olarak vardır. Batı’da bilimsel bilgi, romandan önce geldiğinden; romancı, Batılı romancı, romanın insansal ve toplumsal bağlamını belirleyebilmek için bilimsel bilgiyi, bir roman malzemesi olarak kullanma gereksinmesiyle karşı karşıya değildir. Bu yüzden de Batıda, bilimsel bilgiyi roman dışında tutarak salt edebi metin özelliği gösteren, roman pure yazılabilir.”

Kemal Tahir hiç değilse bir yazınsal birikim gerekçesiyle geçiştiriyordu durumu. Hilmi Yavuz, Batı toplumlarında bilimi romanın “tarih öncesi” yapmakla neyi açıklamak istiyor? Köklü bir bilim geleneği bulunan, tarihsel özellikleri iyice araştırılıp açıklanmış toplumlarda yazılan romanlarda kişi ve durumların kendiliklerinden “bilimsel bilgi”ye uygun düşeceklerini mi söylemek istiyor? Bunu söylemek istiyorsa, romancının ikide bir sözü edilen, soyut ve yuvarlak değeri, yani “bilimsel bilgi”yi, daha dolaylı bir biçimde de olsa, “özümsenmiş betimleme”ye dönüştürerek yansıttığı söylendiğine göre, Kemal Tahir’i de sonuçta bir arı roman yazarı saymak gerekmez mi? “Bilimsel”in şu ya da bu biçimde “yazınsal”a

dönüştürülmesiyle bilimsel temellendirme savı boş bir düş olarak belirmez mi? Hilmi Yavuz bunu demek istemiyor da Batı toplumlarının “bilimsel bilgi”ye doymuş olmaları gerekçesiyle, bu toplumlarda romanın bilime öncülük etmesine gerek bulunmadığını, hatta bilimsel bilgiye ilgilenmesine bile yer olmadığını anlatmaya çalışıyorsa, Kemal Tahir’in gerek genel olarak roman, gerekse gerçekçi roman konusunda verdiği ve kendisinin de benimser göründüğü tanım havada kalmıyor mu? Öte yandan, dünün “bilimsel bilgi”si bugün karşımıza bir “yanılgı” olarak çıkabildiğine göre, Batılı romancıya tanınan bu hak biraz düşüncesizce verilmiş bir hak olmuyor mu? Hiç de öyle görünmemekle birlikte, bilimsel ya da bilim dışı hiçbir bilgiye gerek göstermeyen, bambaşka bir roman türü söz konusuysa, o zaman da bu romanın yazıldığı toplumda bilim geleneği bulunmuş, bulunmamış, ne fark eder? Evet, ne fark eder? “Bilim - dışı” ancak bilimin egemen olduğu ortamlarda mı çıkar ortaya? Bu durumda, olsa olsa, yazınsal ya da toplumsal değil, törel bir zorunluk bağlayabilir bizi: “Batı toplumunun kişileri bilgiye doymuştur, bize daha çok bilgi gerek, öyleyse daha bir süre bize bol bol bilgi veren, yol gösteren, tarihimiz ve toplumumuz konusunda bizi aydınlatan romanlar yazılmalı ülkemizde,” diyebiliriz.

Kemal Tahir de yüzde yüz bu tutumu yeğleyebilir. Kendi yapıtını, kendi anlayışını öne çıkarmak için, buna gerekçeler arayabilir, bilerek ya da bilmeyerek, törel bir tutumu yazınsal, yazınsal bir tutumu bilimsel bir tutum gibi göstermeye çalışabilir. Yazın tarihi bunun örnekleriyle doludur. Üstelik, Kemal Tahir örneği bunu doğrulamasa bile, düşünsel yanılgıların yazınsal başarılarla sonuçlanabildiği durumların çok olduğunu biliyoruz. Şurasını da belirtmek gerekir ki, bildiğimiz kadarıyla, Kemal Tahir roman konusundaki görüşlerini daha çok dağınık bir biçimde, kendisiyle yapılan konuşmalarda, söyleşilerde dile getirmişti: değişik zamanlarda, değişik koşullarda söylenmiş sözlerin birbiriyle çelişmesini fazla büyütmemek gerekir. Somut örneklere dayanmayan, maymuncuk - kavramların aracılığıyla, anlamları kırpa kırpa, dağınık ve tutarsız görüşlere kuramsal bir bütünlük görüntüsü vermeye çalışmaya gelince, böyle bir işe roman içinde bir romancı girişebilir ancak, baş kaygısı gerçeklik olan bir eleştirmen değil.

(*Varlık*, Temmuz 1976)

BEN VE BAŞKASI

Bütün masallarda olduğu gibi bizim masallarımızda da genç kahramanların ayrıcalıklı bir yeri vardır. Anlatıcılar çok iyi bilirler bunu: masallarda en küçük kardeşin aynı zamanda en uyanık, en becerikli, en gözüpek kardeş olduğunu yineleyip dururlar. Hiç kuşkusuz, bu genç yaratıkların önlerine çıkacak ilk deneyde birer "kahraman" düzeyine yükselmelerini sağlayacak bütün olumlu nitelikleri taşıdıklarını vurgulamak isterler böylece.

Bununla birlikte, hiç değilse başlangıçta, bu üstünlüğü doğrulayabilecek belirtilere rastlamak zordur: kimi durumlarda, sımsıkı kapalı yerlerde, güneşi bile görmeden, tek başlarına büyütülmeleri, dolayısıyla toplum - dışı, "biçimlenmemiş" yaratıklar olarak belirmeleri bir yana, genellikle üstünlüklerinden çok yetersizlikleri ve edilgenlikleri şaşırtır bizi. Sayısız örneklerden biliriz: kimi düşünde gördüğü ya da rastlantı sonucu adını duyduğu bir uzak yabancıya vurularak yemeden içmeden kesilir de derdini yakınlarına açmayı bile düşünmeden inleyip oflamakla kalır, kimi bir saray penceresinde gördüğü padişah kızının doğuracağı çocuğun babası olmayı diler de herhangi bir girişimde bulunmak şöyle dursun, dileğinin gerçekleşmesinin zorunlu koşulu olan edimi bile usundan geçirmez: birinin kurtuluşunu çevresindeki görmüş geçirmiş insanların yardımları sağlar, ötekinin dileğini doğaüstü güçler gerçekleştirir, hem de bunda kendisinin en ufak katkısı olmadan. Koşulların zorlaması ya da başkalarının yüreklendirmesiyle kendi başlarına serüvene atıldıkları da çok olur kuşkusuz, ama, böyle durumlarda bile, baştan sona kendi başlarına, kendi bağımsız istemleri doğrultusunda davrandıkları görülmez. Tam tersine,

adım başı karşılarına çıkan değişik *‘yardımcı''’lardan destek gördükleri, onların öğütlerine uydukları ölçüde başarılı olurlar, örneğin babasının görmez olmuş gözlerini iyileştireceği söylenen toprağı aramaya çıkan küçük şehzadenin en büyük başarısı kendisini bu toprağın bulunduğu, bilinmedik ülkeye götürecek atı seçmek olur, bir kez bu seçimi yaptıktan sonra, aşılamayacak hiçbir engel kalmaz önünde, atı ona hem bineklik, hem de öncülük eder, yaptığı bütün yanlışları o düzeltir, yapması gereken bütün işleri o gösterir;[{9}] kendini beğenmiş sultana vurulan Keloğlan’ın başarısı da kendisini bir hamur gibi yoğurarak kimi zaman bir şehzade, kimi zaman bir kuş, kimi zaman bir yeşil tay biçimine sokan yaşlı dervişin başarısıdır gerçekte.[{10}] Kısacası, genç masal kahramanı en önemsiz edimleri gerçekleştirmek için bile başkasına gereksinimi olan kişidir. Bu bakımdan, nerdeyse bütün öyküsü, kendisinin “eyleyen”den çok “eylettirilen'’ olarak belirdiği bir “eyletim”ler dizisi biçiminde özetlenebilir.

Bilindiği gibi, eyletim olgusu bedensel bir etkinliğe yol açan bilisel bir etkinliktir, biri “eyleten” öznenin bilisel, öteki “eylettirilen” öznenin olgusal edimi olmak üzere, birbirini izleyen ve bütünleyen iki edimi içerir, öte yandan, her edim bir edinci varsaydığına göre, eyletim öznesinin temel işlevi, eylettirilen öznenin edincini istenilen yönde koşullandırmak, dolayısıyla bu özne üzerinde bir etkide bulunmak, bir dönüşümü gerçekleştirmektir. Böylece, Greimas’m örneğine uygun olarak,[{11}] “bir giysi yaptırmak” (X’in bir giysi yapmasını sağlayacak etkinliği göstermek) eyletenin eylettirilen üzerinde gerçekleştirdiği bir etkinlik biçimidir. Bu eyletimin içerdiği dönüşümse;

a) Eylettirilen in giysi yapmayı önceden bildiği ve yapabilecek güçte olduğu durumda bir yönlendirim,

b) Bir giysi yapabilme edincinden yoksun bulunduğu durumda ise bir donatım ya da bir bütünleyim süreci olarak çıkar karşımıza.[{12}]

Kimi durumlarda, özellikle de masallarda, bu donatım işleminin çabucak gerçekleştirildiği görülür, örneğin küçük bir gizin iletilmesi sorunu çözmeye yeter. Kimi durumlarda ise, eyletim öznesinin bir değil, birçok bilisel edimini zorunlu kılabilir, bu da oldukça uzun bir süre gerektirebilir, örneğin terzilik konusunda hiçbir deneyimi bulunmayan birinin bir giysi yapması isteniyorsa, tek bir eyletimle sonuca ulaşılamayacağını söylemek bile fazla.

Bu durumda, donatım yalın bir eyletim işlemi olmaktan çıkarak birçok eyletim işlemini birden kapsayan, karmaşık bir süreç, çok daha uzun bir süreye yayılan bir alıştırma, bir eğitim ve öğretim süreci niteliğine bürünür. Bu süreci *yetiştirim* (initiation) olarak adlandırabiliriz.

Biraz yakından bakılırsa, Türk masallarındaki dönüşümlerin genellikle bir yetiştirim izlencesi biçiminde eklemlendikleri görülür. Söz konusu dönüşümleri gerçekleştiren eyletim öznesi de hemen her zaman bir derviştir. Bilindiği gibi, kişiliğinde bütün karşıtlıkları uzlaştırmış bir üstün varlık olarak, bu türlü edimler için biçilmiş kaftandır derviş: hem gezginliği nedeniyle hiçbir yerin yerlisi değildir, hem de her dakika, her köşede belirebilmesi nedeniyle her yerde kendi evindedir; hem yoksuldur, bir dilenci gibi giyinip bir dilenci gibi yaşar, hem de gerektiğinde başkalarına sunmak üzere dünyanın bütün zenginliklerini elinin altında bulundurur; hem alabildiğine yaşlı ve güçsüz görünür, hem de göksel ve yersel deneylerinin derinliği sonucu, alabildiğine güçlü ve bilgilidir, her şeyi her şeye dönüştürebilir, her türlü eyletimi gerçekleştirebilir. Ama işin ilginç yanı, yardımına koştuğu ya da istemine boyun eğdirmek istediği masal kahramanına belli bir işin başarılması için gerekli edinci sağlamakla kalmaması, bilisel etkinliğini çoğu kez olgusal bir etkinlikle bütünleyerek onu kısa ya da uzun bir süre için bedensel varlığında da değiştirmesidir: "görünür’’ken "görünmez” kılar onu, "insan”dan “hayvan”a, "hayvan”dan "nesne”ye dönüştürür. Masallarımızda yetiştirim süreci şu ya da bu biçimde, ama bu türden, yani bedensel, görüntüsel bir değişimi de kapsayan bir dönüştürümle başlar genellikle.

Ama istenilen edincin sağlanması çoğu kez eylettirilen öznenin bedensel bir dönüşümüyle birlikte gittiğine göre, her yetiştirimin yetiştirilenin belirli bir yenilenimini, belirli bir başkalaşımını içerdiği ortada. Bunun sonucu olarak, gerçek bir etkinlik kazanmak, gerçek özne durumuna yükselebilmek için önce bir başkası olmak gerektiği söylenebilir. Bu yüzden olacak, masallarımızda herhangi bir eyletim öznesinin edimine konu olmayan kahramanlar da kendiliklerinden uyarlar buna: padişahlar saraylarından çıktıkları her seferde derviş ya da gezgin satıcı kılığına girerler, genç sultanlar önce erkek kılığına girer de öyle atılırlar serüvene, yeraltı ya da gökyüzü varlıkları bizim dünyamıza küçük ve zararsız evcil hayvan görünüşleri altında gelirler. Hatta birçok masallarda en canalıcı oluntuların

kahramanlardan biri karşısındakini tek bir görünüşe indirgeyerek ikiliğine, dolayısıyla başkalığına son vermeye kalktığı zaman başladığını biliriz: sevgilisi gizini başkalarına açar açmaz, Yeşiltay hiç duralamadan her şeyi bırakıp gider, yeraltı padişahının bir yeryüzü şehzadesi için ülkesini, sarayını, sayılmaz üstünlüklerini bırakmaktan çekinmemiş olan güzel kızı, bu şehzade kimliğini başkalarından gizleyen köpek postunu yakınca, ister istemez yüzüstü bırakır onu.[13] Birincisi bir toz bulutu içinde gözden siliniverir, ikincisi mavi bir güvercin olup uçar gider, ama her ikisi de varlığın kendi kendine özdeşliğini yeniden kurmaya yönelen çabaların yıkıcılığını kesinlemek, uzaklığı derinleştirmekten başka hiçbir şeye yaramadığını kanıtlamak isterler sanki.

Böylece olumlu bir değer olarak beliren yetirtirim ya da yetişim süreci, gittikçe kendi benliğinden uzaklaşmak, gittikçe kendi kendine yabancılaşmak mıdır öyleyse? Kahramanın yabancılaşa yabancılaşa kendi kendisinin karşıtına dönüşmesiyle mi sonuçlanır? Hayır kuşkusuz. Nerdeyse bütün genç masal kahramanları, uzun serüvenleri boyunca, nice dönüşümlerden geçerek nice varlıkların kimliğine büründükten sonra, bir gün olur, yeniden çıkış noktalarına döner, eski yurtlarıyla birlikte eski kimliklerine de yeniden kavuşurlar. Çoğu masalların sonunda, yurda dönen genç şehzadelerin babalarının yerini almaları da belirli bir kimliğin daha bir köklülük ve süreklilik kazanmasının belirtisi olarak nitelenebilir. Ama artık koca bir geçmiş vardır arkalarında, görünüşlerine bürünüp koşullarını yükledikleri yaratıkların silinmez izlerini taşırlar benliklerinde, öte yandan, hemen her zaman, çıkış noktalarına çıktıkları biçimde, yani yalnız başlarına değil de nicedir ardından koştukları varlıkla birlikte döndüklerine, bu varlıkla nerdeyse tek bir can oluşturduklarına göre, genç kahramanların gerçek kimliklerini, gerçek benliklerini ancak başkasında, başkaları arasında, başkaları aracılığıyla bulduklarını kesinlemek gerekir. Bu bakımdan, yetişim ya da yetiştirim sürecinin kişinin kendi kendine yolculuğu olarak tanımlandığı ve bu yolculuğun sonunda tamamlandığı söylenebilir.

Kahramanın “altı ay bir güz” süresince, gece gündüz ilerlemesine karşın, “arpa boyu” bir yol gitmesi de bundandır kuşkusuz, ne yana yönelirse yönelsin, hep kendi kendine, kendi kimliğine, kendi benliğine doğru yol aldığı içindir.[14]

(*Degrés* -23, Bruxelles, 1980-*Dilbilim* – V. 1980.)

EYLETİM SÜRECİ

Eyletim kavramı, Greimas göstergebiliminde, bir öznenin bir başka özne üzerinde gerçekleştirdiği eylem biçiminde tanımlanır; bunun için de edim ve edinç olgularını tanımlayan koşullandırım yapılan düzleminde yer alır. “Yapma"yı koşullandıran “yapmazdır, dolayısıyla biri koşullandırıcı özne (Ö2), öbürü yapım öznesi (Ö1) olmak üzere, iki ayrı özne arasında bir bağıntı içerir. Greimas’ın örneklerinden yararlanmak gerekirse, örneğin “bir giysi yap – tırt - mak" (Ö1’in bir giysi yapması yolunda bir eylem yapmak) ya da “bir şey bil - dir - mek" (Ö1’in bir şeyi bilmesi yolunda bir eylem yapmak) bir koşullandırım öznesinin (eyletenin) bir yapım öznesi (eyletilen) üzerinde gerçekleştirdiği eyletim biçimleridir. Ama bu işlemde, önce bir “olma’yı koşullandıran bir “yapma”, sonra da bir “yapma”yı koşullandıran bir "olma", yani birbirlerini izlemekle birlikte, birbirlerinden ayrı oldukları da kuşku götürmeyen iki eylem gerçekleşir. Bu bakımdan, koşullandırım yapısının “olma'yı koşullandıran “yapma" ve “yapma"yı koşullandıran “olma" düzenleriyle aynı türden olduğunu kesinlemek zordur: onlara koşut bir birleştirim oluşturmaktan çok, onların birleşimi biçiminde çıkar karşımıza.[15] Bunun sonucu olarak, Greimas’ın söylediğinin tersine, eylem kuramından bağımsız bir eyletim kuramı geliştirmek pek de olanaklı gibi görünmemektedir. Üstelik, eyletim bir başka eylem başlatmaya yönelik bir eylem olduğuna, eylemse, hiç değilse kuramsal açıdan, belli bir amaç içerdiğine göre, iki ulam arasındaki şuurlar her zaman yeterince belirgin değildir.[16]

Bununla birlikte, eyletim işleminin birçok insan edimlerini kavrama ve çözümleme yolunda kullanılabilecek etkin bir araç gibi göründüğünü de söylemek gerekir. Burada, bu etkinliği yıllarca önce, Elbistan'da derlediğimiz bir halk masalı üzerinde deneyerek belli başlı eklemlenimlerini belirlemeye çalışacağız. Bu masal kısaca şöyle özetlenebilir:

"Bir zamanlar, bir padişah üç oğlunu yanına çağırarak onlardan sarayın damına çıkıp oklarını kentin damlarına doğru atmalarını, kimin oku hangi evin damına düşerse, onu o evin kızıyla evlendireceğini söyler. Oğullar da bu isteğe uyarlar. Büyük oğul birinci vezirin, ortanca oğul ikinci vezirin damını nişanlar, küçük oğul hiçbir damı nişanlamaz. Attığı ok da kentin dışına gider böylece, bir su birikintisinin kıyısına saplanıp kalır. Büyük ve ortanca oğul, oklarıyla birlikte nişanlılarını da alıp saraya getirirler. Küçük oğul, okunu saplandığı yerden çekince yanında bir köpek yavrusu belirir. Kovar, taşlar, tekmeler, ama köpek hep arkasından gelir, onunla birlikte saraya girer. Padişah, okunun saplandığı yerde belirdiğine göre, kendisinin de bu köpekle evlenmesi gerektiğini, onu alıp odasına götürmesini söyler küçük oğluna. Odada, köpek yavrusu postunu sırtından atıp bir dünya güzeli oluverir. Konuşur da. Gerçekte, yeraltı padişahının kızıdır, küçük şehzadeyle evlenebilmek için bu yolu bulmuştur. Ama başlarına kötü bir şey gelmemesi için, gerçek yüzünü yalnızca şehzadeye gösterecek, başkaları onun hep bir köpek olduğunu sanacaktır, şehzade bu anlaşmayı bozmaya kalkarsa da bir daha dönmemek üzere gidecektir. Şehzade anlaşmaya uyacağına söz verir ya sonunda çevrenin alaylarına dayanamayarak postu yakar. Yeraltı padişahının kızı bir mavi güvercin olup pencereden uçup gider. Genç şehzade çok üzülür, sonra demir asa, demir çarık yollara düşerek çok uzak bir ülkede onu yeniden bulur, gönlünü ederek ülkesine geri getirir. Padişah, gelinini çok beğenir, onu oğlunun elinden almaya karar verir. Bu amaçla, ertesi akşam bütün adamlarını alıp onun evine geleceğini, yenildikçe eksilmeyecek bir yemek hazırlatmamış olursa, kendisini öldürteceğini söyler oğluna. Küçük şehzade kendini şimdiden ölmüş saymaktadır, ama karısı yatıştırır onu: şafakta su birikintisinin kıyısına gidip küçük bacısından bir tepsi pilav istemesini söyler. O da denileni yapar. Ertesi akşam, yüzlerce adam kaşık sallar pilava, ama bir türlü eksiltemezler. Padişah bu kez de adamlarının hem açlığını,

hem susuzluğunu giderecek ve gene hiç eksilmeyecek bir yemek ister. Bu sorun da yeraltı ülkesinden getirilmiş bir karpuzla çözümlenir. Padişahın istekleri gene bitmez: ertesi akşam için, tek başına bütün askerleriyle savaşacak, ama hiç yaralanmayacak bir savaşçı istediğini, savaşçının yenik düştüğü anda kendisini öldürteceğini söyler oğluna. Yeraltı ülkesindeki küçük bacı, daha yeni doğmuş, göbeği bile kesilmemiş oğlunun eline bir kılıç vererek yeryüzüne yollar. Küçük savaşçı, karşısına çıkan herkesi yendikten sonra, kötü yürekli padişahın da başını bedeninden ayırır. Yere düşen tacı alıp küçük şehzadenin başına giydirir."

Kolaylıkla görülebileceği gibi, bu halk masalı da bütün anlatılar gibi birbirine bağlı iki anlatı izlencesi biçiminde eklemlenir. Bunlardan birincisi öznenin (Ö1), yani şehzadenin izlencesidir, İkincisiyse karşı - öznenin (Ö2), yani padişahın. Gene bütün anlatılarda olduğu gibi, öznenin gerçekleştirdiği izlence, karşı - özneninkinin tam karşıtı olarak tanımlandığına göre, Ö1'in başarısı Ö2'nin başarısızlığı, Ö2'nin başarısı Ö1'in başarısızlığı olarak çıkar karşımıza. Bununla birlikte, Propp'tan beri bilindiği gibi, kahramanlık bir eylemi, eylem de belirli bir niteliği varsaydığına göre, şehzadenin en sonunda sağladığı başarının kendisini Propp'un anladığı anlamda bir kahraman yapmaya yetmediği söylenebilir. Gerçekten de, nişanlısının postunu yakmasıyla onu bulup geri getirmesi bir yana bırakılırsa, tutumu hemen her zaman iki yönlü bir boyun eğiş olarak kalır: bir yanda karşı - özneye, babasına boyun eğer, bir yandan da kendisini destekleyen kişilere. Onun bu edilgenliğinin zorunlu sonucu olarak, anlatı bir baştan bir başa bir eyletim uygulamaları dizisi, bir koşullandırım öznesiyle bir yapım öznesi arasında kurulan bağıntılar zinciri biçiminde gelişir.

Örneğin, masalın başındaki ok atma kesitini her biri bir başka anlatı izlencesine bağlanan iki sözce olarak benimser de bunları,

1. padişah oğullarının ok atımını gerçekleştirmeleri için gerekli olanı yapar,
2. yeraltı padişahının kızı küçük şehzadenin okunu su birikintisinin kıyısına atması için gerekli olanı yapar.

biçiminde özetleyecek olursak, birinci tümcede padişahın bir koşullandırım öznesi olduğunu ve üç şehzadenin oluşturduğu yapım öznesinin kılgısal

edimini yönlendiren bir bilisel edimi gerçekleştirdiğini, ikinci tümcede de yeraltı padişahının kızının aynı biçimde bir koşullandırım öznesi olarak bilisel bir edim yoluyla küçük şehzadenin kılgısal edimini yönlendirdiğini söyleyebiliriz.

Bu da bize eyletimin birbirini izleyen iki ayrı edimden oluştuğunu gösterir: koşullandırım öznesinin genellikle bilisel edimiyle yapım öznesinin genellikle kılgısal ediminden. Ama, bir yandan her edimin bir edinci varsaydığı, öbür yandan koşullandırım öznesinin (Ö2) ediminin ereğinin bir donatım ya da bütünleyim yoluyla yapım öznesinin (Ö1) edincini dönüştürmek olduğu göz önüne alınınca,[17] birinci durumda, küçük şehzadeyle kardeşlerinin edimleri arasındaki farklılık her üçünün de aynı yapım öznesini (Ö1) oluşturarak aynı kılgısal edimi gerçekleştirdikleri konusunda kuşkuya düşmemek elde değildir. Bu da bir yandan eyletenle eylettirilen arasında açık ya da kapalı bir sözleşme bulunduğunu, öbür yandan koşullandırım öznesinin ediminin yapım öznesinin edinciyle sınırlı kaldığını ortaya koyar. Gerçekten de, yüklendiği işin sonucuyla pek ilgilenmez görünen küçük şehzade hiçbir koşul öne sürmeden babasının buyruğuna uyarken, kardeşleri bu buyruğa onu ancak kendi istemleri doğrultusunda düzelterek uyarlar: gelişigüzel bir biçimde değil, bilinçle atarlar oklarını. Böylece, amaç hep şehzadelerin eşlerini bulmaları olarak kalmakla birlikte, edimin koşullan üç oğulun üçünde de aynı olmadığı için, aynı koşullandırım edimiyle başlayan, ama hem gelişimleri, hem de sonuçlan bakımından birbirine karşıt düşen iki kılgısal edim çıkar karşımıza. Büyük kardeşlerin edimi, getirilen değişikliğe karşın, tümüyle Ö2'nin izlencesinde yer alır, oysa genç şehzadenin edimi iki izlencede birden belirir.[18]

Şaşılacak bir yanı da yoktur bunun, çünkü, Greimas'ın dediği gibi, ayrı öznelere, yani özneyle karşı - özneye özgü anlatı izlemlerinin birbirleriyle kesiştikleri, üst üste geldikleri çok olur.[19] Bu kesişme oldukça çarpıcı bir gözleme götürür bizi: padişah nasıl iki kılgısal edimi birden yönlendiren bir koşullandıran ediminin öznesi olarak beliriyorsa, küçük şehzade de aynı zamanda iki koşullandırım ediminin birden yönlendirdiği bir kılgısal edimin öznesi olarak çıkar ortaya: hem bu edimi başlatan padişahın etkisi altındadır, hem de bu başlatılmış edime yeni bir yön vermeye çalışan yeraltı sultanının. Her biri ayrı bir anlatı izlencesine bağlandığından, iki

koşullandırım ediminin birçok açılardan birbirlerine karşıt düşmelerinden daha doğal bir şey olamaz: eyletim adını verdiğimiz birinci edim, açık bir biçimde yapım öznesinin “yapmak - isteme" (vouloir - faire) edinci üzerine etkiyerek bunu bir tür “yapmak - zorunda - olma”ya (devoir - faire) dönüştürmeyi içerir, ama “yapa - bilme” (pouvoir - faire) ve “yapmayı - bilme” (savoir - faire) edinçlerini istediği yöne çevirmeyi başaramaz; karşı - eyletim diye adlandırabileceğimiz ikinci koşullandırım edimiyse, gene aynı yapım öznesi üzerinde, ama bu kez içkin bir biçimde gösterir etkinliğini; ne var ki, içkin niteliği, yapım öznesinin “yapa - bilme” ve “yapmayı - bilme” edinçlerini kendi tasarısına göre yönlendirmesini önlemez.

Her iki koşullandırım ediminin de evliliği amaçladığı, biri süreç üzerinde etkili olurken, ötekinin sonuç üzerinde etkili olduğu göz önüne alınınca, yeraltı sultanının bilisel ediminin padişahın bilisel ediminin uzantısı olduğu düşünülebilir. Ne var ki, biraz daha yakından bakılınca, yeraltı sultanının hem küçük şehzade, hem de padişah üzerinde gerçekleştirdiği bir çifte eyletim olarak belirir bu sonuç. Çünkü, okun su birikintisinin kıyısına düşmesini sağladıktan sonra, genç şehzadeyi bir köpek yavrusu görünüşü altında izlemek,

3. bir yandan şehzadeyi tasarlanan evliliğe boyun eğmek zorunda bırakmak,
4. öbür yandan hiç sevmediği oğlunu alçaltmaktan çok hoşlandığı anlaşılan padişahın birçok açılardan aykırı görünen bir evliliği karar altına almasını sağlamak,

için gerekli olanı yapmaktan başka bir şey değildir. Gerçekten de, yeraltı padişahının kızı gerçek kimliğiyle ortaya çıkmış olsaydı, padişah büyük bir olasılıkla bu evliliğe karşı çıkacaktı.[20] Çünkü, durum daha yakından incelenince, padişahın oğullarını ülkenin sınırları içinde ve ülkenin yerlisi olan kızlarla evlendirmeyi öngördüğü kesinlenebilir: çatıdan çatıya bir ok atmadır onun istediği, yeraltı sultanının araya girerek bu tasarıyı bozmasıysa, dizisel düzlemde,
yerli/yabancı
kent/kır
yakın/uzak
içeri/dışarı

yukarı/aşağı
türünden birçok karşıtlıklar getirir. Bu karşıtlıklar, dizimsel düzlemde, babayla oğul arasındaki sözleşmenin bozulması ve oğulun bundan böyle kesinlikle Ö1'in izlencesinde yer alması sonucunu verir. Köpek yavrusu görüntüsüne bürünmüş yeraltı sultanının küçük şehzadeye eş olarak verilmesi bir yanılgıdan kaynaklanır yalnızca (bu yanılgı da hiç kuşkusuz yeraltı sultanının eyletiminin başarısını kanıtlar), saray çevresinin genç nişanlılar konusundaki alayları Ö1'le Ö2 arasında bir çatışma belirtisi olarak ortaya çıkar. Küçük şehzadenin nişanlısıyla yaptığı sözleşmeyi bozmak pahasına köpek postunu yakması da bu çatışmada kendi üstün durumunu kanıtlama isteminden kaynaklanır.

Yeraltı sultanı, durumunu sürdürebilmek için, gerçekte olduğu gibi görünmek'ten kaçınır, şehzadeyse aldatıcı görünüşün yerini gerçek varlık alsın ister. Bu bakımdan, postu yakma konusundaki girişimi hem bir yapım, dolayısıyla "ol - durma" (çünkü sultanla köpek görüntüsü arasında bir kopma yaratır), hem de bir koşullandırım, dolayısıyla bir "yap - tır- ma" (çünkü sultanın gerçekte olduğu gibi görünmeyi benimsemesine yöneliktir) olarak tanımlanır.[21] Şehzadenin "bil - dir- me", "inan - dırma", vb. gibi bir dizi koşullandırım eyleminin birleşmesiyle, oldukça uzun bir anlatı izlemi sonunda gerçekleştirdiği bu koşullandırım eylemi, eyletim olgusunun bir başka yanını daha gösterir bize: "postu yakma" eylemi, kendi başına ele alındığı zaman, tam anlamıyla kılgısal bir edim olarak tanımlanır, ama burada, koşullandırım öznesinden yapım öznesine yönelen bir iletişim içerdiğine göre, aynı zamanda bilisel bir edim olarak da işlediği açıktır.

Genç evlilerin ülkeye dönüşünden sonra ortaya çıkan eyletim ve karşı - eyletimlere gelince, bunların ilk bakışta bir çatışmadan çok, bir uzlaşmaya yöneldikleri izlenimi uyanır insanda, çünkü

5. şehzadenin bütün çağrılıları doyurabilecek bir tükenmez yemek sunması için gerekeni yapmak,
6. şehzadenin çağrılıların hem açlığını, hem susuzluğunu giderecek bir yemek sunması için gerekeni yapmak,
7. şehzadenin hiçbir zaman yenilmeyecek bir savaşçı bularak bir gösteri sağlaması için gerekeni yapmak

türünden koşullandırım sözceleri, karşılığı her seferinde şehzadenin "yaşamı" ya da "ölümü" olan birer değişim biçiminde yorumlanabilir. Ne var ki, şehzade her seferinde karısının karşı - eyletimiyle işin içinden sıyrılmayı başarsa bile, "yapmak - zorunda - olma"yIa "yapmayı - bilmeme" arasında kurulan uzlaşmazlık bağıntısı olarak özetleyebileceğimiz bir "çaresizlik" içinde bulunduğu duygusuna kapılması bile, padişahın uzlaşmacılığının ancak görünüşte kaldığını kanıtlar: oğlunun destekleyicilerinin varlığının bilincinde değildir, bunun için de isteklerinin yerine getirilemeyeceği, koyduğu koşullara oğlunun uyamayacağı düşüncesindedir. Böylece, görünüşte bir "yap - tırtma" biçiminde karşımıza çıkan eyletim işlemi, padişahın düşüncesinde, uzlaşmaya değil, çatışmaya yönelik bir "yap – tırtmama" olarak biçimlenir. Bir başka deyişle, bir koşullandırım öznesi olarak, "oğlunun padişah buyruğunu uymamasını sağlamak için gerekeni yapmak" ister. Buna karşılık, yeraltı sultanının iki yapım öznesi: şehzade ve padişah üzerinde başlattığı karşı - eyletim, birincisinde bir "yap - tırtma", ikincisindeyse bir "yap - tırtmama" olmaya yönelir.[22]

Ne olursa olsun, padişahça (karşı - öznece) benimsenen,

gerçek
görünüş
Yaptırtmama
yaptırma

biçiminde, dört terimli bir karşıtlık içeren dolambaçlı tutumunun nedensiz bir tutum olmadığını söylemek bile gerekmez: padişah üç ayrı özne üzerinde üç ayrı eyletimi birden gerçekleştirmek amacındadır. Kolaylıkla kestirilebileceği gibi, üç ayrı sonuç beklenmektedir bu izlencenin gerçekleşmesinden:

8. küçük şehzadenin kendi ölümüne kendisinin neden olduğuna inanması;
9. yeraltı sultanının padişahın istemine boyun eğmek zorunda kalması;
10. saray çevresinin babanın oğlu yok etmesi gibi aykırı bir eylemi yasal bir işlem biçiminde değerlendirmesi.

Yeraltı sultanının izlencesini oluşturan karşı - eyletime gelince, bir koşullandırım öznesiyle bir yapım öznesi arasında kurulan, iki terimli bir yapı olarak değil, almaşık bir koşullandırmalar ve yapımlar dizisi olarak tanımlanır. Örneğin bunlardan üçüncüsünü ele alacak olursak, yeraltı padişahının kızının, hem kocasının karşılaştığı güçlüğü yenmesini sağlama konusunda "istekli” olduğunu, hem de bunun yolunu “bildiğini" görürüz. Bununla birlikte, bir yeryüzü yaratığı olmayı seçerek ülkesinin yasalarına aykırı davrandığından, doğaüstü güçlerinden yoksun kalmış, babasından ve kardeşlerinden yardım isteme olanağını bile yitirmiştir: “yapa - bilme” edincinden yoksundur artık. Ama bu olanaksızlık, koşullandırım öznesi işlevini yüklenmesini önlemez: bilgisinin bir bölümünü kocasına aktararak onu yeraltı ülkesindeki bacıdan yardım istemesini sağlar. Böylece, hem şafakta su birikintisinin kıyısına gidebilme edinci, hem de bu bilgiyle donanmış olan şehzade, karısı karşısında bir yapım, karısının bacısı karşısındaysa bir koşullandırım öznesi olarak tanımlanır. Aynı biçimde, yeraltı ülkesindeki bacı, eniştesinin isteğini yerine getirirken bir yapım öznesi, yeni doğurduğu çocuğu savaşma isteğiyle donatırken bir koşullandırım öznesidir. Annesinin koşullandırdığı oğulsa, padişahı ve adamlarını öldürürken bir yapım öznesi, öldürdüğü padişahın tacını şehzadeye giydirirken bir koşullandırım öznesidir.

Görüldüğü gibi, amaçlanan sonucun sağlanabilmesi için birçok koşullandırım işlemi gerekmesi, kişilerin edinci "yetersiz ya da olumsuz olabileceği”[23] içindir: örneğin herhangi bir özne “yapabilme edinciyle donatılmış olmasına karşılık, yapmak - isteme edincinden yoksun bulunabilir.”[24] Ama, Greimas’ın görüşüne uygun olarak, koşullandırım öznesinin ediminin yapım öznesinin edincini, yapım öznesinin edincinin de aynı biçimde koşullandırım öznesinin edimini varsaydığını kesinlersek,[25] bu basamaklanmanın sanıldığından çok daha karmaşık bir biçimde geliştiğini söylememiz gerekir. Bir koşullandırımdan bir başka koşullandırıma geçtiğimiz her seferde, bir “yap – tırtma”dan önce bir "ol - durma” vardır ister istemez: örneğin yeraltı padişahının kızı, kocasını su birikintisinin kıyısına göndermeden önce, onu belirli bir bilgiyle donatır, bacısı da yeni doğan oğlunu belirli bir istekle donatmak zorundadır.

Öznelerin edinç yetersizliği nedeniyle, "ol - durma” ve "yap - tırma”ların bu biçimde birbirlerini izlemesi, egemen olan varlıkla egemen olunan varlık

arasındaki bağıntı konusunda Greimas’ın önemli bir gözlemini haklı çıkarır: “Erk adını verdiğimiz şeyin yap - tırtmadan önce varolduğunu ve ona kaynaklık ettiğini düşünmek yerine, yap - tırmanın, yani kimi öznelerin başka öznelerin eyletimiyle yönlendirilmesinin egemenlik bağıntıları yaratan ve yerleşmiş erkin kaynağını oluşturan bir olgu olduğunu söyleyebiliriz.”[26] Ulaşılan sonucun bilinçle aranmamış olmasına karşın, öznenin birbirini izleyen eyletimler biçiminde eklemlenen son izlencesinin onun karşı - özne üzerindeki egemenliğinin kesinlenmesiyle sonuçlanması yeterince kanıtlar bunu. Ama, bu karşı - öznenin, bedensel düzlemde hep olduğu gibi görünürken, tinsel düzlemde görünüşü gerçekten üstün tuttuğu, buna karşılık öznenin, bedensel düzlemde olduğu gibi görünmekten kaçınırken (köpek yavrusu, güvercin, vb.), tinsel düzlemde sürekli olarak görünüşten gerçeğe doğru yol aldığı düşünülürse, bu egemenlik aynı zamanda gerçeğin görünüş üzerinde kurduğu üstünlük olarak da değerlendirilebilir.

Ayrıca, konuya biraz daha yakından bakılacak olursa, olmak ile görünmek arasındaki bu ikiliğin, daha köklü bir ikiliğe: *doğa* ile *ekin* arasındaki karşıtlığa koşut olduğu görülür. Son bölümde, işlevsel açıdan birbirlerine yüzde yüz özdeş olan üç kesitin: “pilav”, “karpuz” ve “daha göbeği bile kesilmemiş savaşçı" kesitlerinin art arda sıralanması da olsa olsa bu koşutlukla açıklanır.

Gerçekten de, karşı - öznenin büyük ölçüde doğadan uzaklaşması, özneninse aynı oranda doğaya yaklaşması söz konusudur bu kesitlerde. Birinci kesitte, padişah oğlundan adamları için tükenmez bir sofra hazırlatmasını isterken, aynı zamanda konuk ağırlama konusunda bir ekin kuralını da anımsatmış olur; şehzadeyse bu istenmeyen konuklara yalnızca bir tepsi pilav, yani pirinç, tuz ve sudan oluşan, nerdeyse doğal bir besin sunar. İkinci kesitte, padişah adamlarının hem açlıklarını, hem susuzluklarını giderecek bir sofra hazırlanmasını buyururken, onlara içki sunulmamış olmasının kurala aykırılığını da vurgular; şehzadeyse, konukların önüne yalnızca bir karpuz, yani yüzde yüz doğal bir besin koyarak ekin kurallarına bir kez daha yan çizer. Üçüncü kesitte, padişah, nasıl olsa birtakım ölümlerle sonuçlanacağına göre, doğaya aykırılığı kuşku götürmeyen bir gösteri ister şehzadeyse, bu isteği daha anasının karnından ve toprağın altından yeni çıkmış (yani bir kez bile değil, iki kez doğaya

doğmuş) bir çıplak bebek aracılığıyla gerçekleştirerek bir kez daha doğanın gücünü kesinler.

Acımasız padişahın *ekinsel* ortamıyla yeraltı sultanının doğal ortamı arasındaki karşıtlıkları da bunlara ekleyebiliriz: kolaylıkla saptanabileceği gibi, padişahın istediği, okların kent sınırları içinde, yani yakın bir yerlere atılması, kentin herhangi bir damında, yani yukarıda kalarak oğullarının yerli bir eşle birleşmesini sağlamaktı; büyük ve ortanca oğullar bu amaç doğrultusunda davranırken, küçük şehzade, bilerek ya da bilmeyerek, ama yüzde yüz karşıt bir yol tutarak, okunu kente değil, kıra, içeriye değil, dışarıya, yakına değil, uzağa, yukarıya değil, aşağıya, yani toprak düzeyine atıyor, bunun sonucu olarak da, yüzde yüz doğal bir yaratık görüntüsü altında, yerli değil, yabancı bir eş getiriyordu.

Bütün bu karşıtlıklardan bir sonuç çıkarmak gerekirse, bu masalda vurgulanan temel ilkenin, insanın doğayı yok sayarak salt ekin düzlemine yerleşmesi, yani bir bakıma gökyüzüyle (yukarıyla) kaynaşması değil, suya ve toprağa, yaşamın kaynağı olan doğaya yönelmesi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, toprağın ve suyun derinliklerinden gelen yeraltı sultanının genç şehzadeye ulaşmak için harcadığı çabaların, geçirdiği dönüşümlerin de gösterdiği gibi, burada söz konusu olan doğaya yönelme, her türlü ekinin yadsınması değil, insanın doğayla kaynaşmasını içeren bir ekin biçiminin kesinlenmesidir. Bu ekin de, hiç kuşkusuz, bize yüzyılların ötesinden, “Bana rahmet yerden yağar” diye seslenen Yunus'u yoğurmuş olan ekindir.

(*Dilbilim* III, 1978)

SÖZCELEM VE HALK MASALI

Algirdas Julien Greimas, *Maupassant*'ının önsözünde, "bugün söylemsel göstergebilimin yararlandığı yöntemsel araçlar"ın karmaşık yazınsal metinleri çözümlemede yetersiz kaldığını vurguladıktan sonra, uygulamanın sağlığı açısından, yalın metinlerin karmaşık metinlerden daha önce incelenmesi gerektiğini savunur. Yöntemini elden geldiğince geniş bir biçimde örneklendirmek için, "oldukça eskimiş bir yazarın görünüşte yalın bir metni": Maupassant'ın *Deux amis*'si üzerinde çalışmayı yeğlemesinin nedeninin de bu olduğunu söyler. Böylece, Propp'un doğrultusunda, bir yandan elimizdeki kuramsal ömekçelerin temellendirilmesine çalışılırken, bir yandan da sözlü yazından yazılı yazına, halk masalından "okumuş" anlatısına doğru bir adım atılmış olunacaktır.[{27}]

Örnek bir "okuma" olarak niteleyebileceğimiz Maupassant'ın simgecilikle doğalcılık arasında öteden beri kurulagelen karşıtlığın temelsizliğini gözler önüne sermesi bile, hiçbir yazınsal metnin yalın bir metin sayılamayacağını kanıtlar bize. Gene de halk yazınından yazılı yazına doğru giden, değişik yazınsal metinleri de birbirinden ayırdığı varsayılan bir basamaklanma bulunduğunu düşünür Greimas. Tümüyle Jacques Geninasca'nın görüşlerine katılır bu konuda, "yazılı yazının anlamsal izgenin büyük bir bölümünü kendi yapısına kattığı, sözlü yazındaysa bu izgenin her zaman içkin bir biçimde kaldığı" görüşünden yola çıkarak, "sözlü yazından yazılı yazına geçişi öyküleme öznesinin metne girişinin belirlediğini", böylece, yazılı söyleme özgü olan sözcelem yapılarının önemini vurguladıktan sonra, halk yazınında "anlatıcının anlattığı şeyi bilmediğini" oysa yapılı yazında

anlatının derin anlamını öyküleme Öznesi - yazarın kendi üzerine alabileceğini yazar.[28]

Çoğu göstergebilimcilerin doğrudan doğruya halk masalları üzerinde değil de, bunların belirli kesitlere indirgenmiş özetleri üzerinde çalışmaları, böylece, metni ayırıcı niteliklerden yoksun, gereksiz bir öğe gibi konu dışında bırakmaları bu türlü görüşlerin sonucudur kuşkusuz. Ama sormak gerekir: “Uzun zaman, erkenden yattım” sözcükleriyle başlayan, yüksek düzeyde bir yazınsal anlatının, “Zamanında, ben üç yüz bir yaşında iken iki arkadaşım vardı: biri kör, biri çıplak. Çakmaksız, namlusuz, kundaksız tüfekle bitmedik çalı dibinde doğmadık, tavşan avına gittik” sözcükleriyle başlayan bir halk anlatısından ister istemez daha karmaşık bir nitelik taşıdığını kesinlerken, dayandığımız ölçütler nelerdik Yüksek düzeyde yazınsal metinlerin anlatıcısının *bilgi*’siyle halk metinlerinin anlatıcısının bilgisizliği arasındaki karşıtlık bir nitelik ayrımından çok, bir nicelik ayrımı olamaz mı? Yapısalcı yöntem bize bir yapıtın bilinçle oluşturulmuş içeriğini, bu yapıtta anlatıcının bilinçli istemi dışında yer alan anlamlardan üstün tutmanın yanlış olduğunu yeterince kanıtladığına göre, çağdaş anlatıcının ürettiği söylem konusunda her şeyi bilmesine karşılık, halk söyleminin anlatıcısının anlattığının anlamı konusunda hiçbir bilgisi bulunmadığını nasıl savunabiliriz?

Paul Zumthor, “kutsal kitapların bıraktığı anılar, eskil tarih kırıntıları, dağınık okul bilgileri, halkbilimsel söylem parçaları” yanında, uzak bir geçmişten gelen birtakım izleklerin belirli “bir bilgi, bir temel ekin ve gönderge oluşturduğunu", okuma - yazma bilmeyen “yazar”ların bile kendi söylemlerini bunlarla kurduğunu söylerken, bu soruların hiç de yersiz olmadıklarını sezdirir bize.[29] *Maupassant*’ın simgeciliğinin belirli bir ekinde benimsenmiş bir göstergebilimsel tutumun sonucu olduğunu söylediğine göre, Greimas’ın kendisi de dolaylı olarak doğrular bu kuşkuları.[30] Üstelik, yazınsal göstergebilimin yöntemsel gereklerine uygun olarak, metin - dışı bir anlatıcı olan yazarı bırakır da kendi kendine yeterli olduğu varsayılan metnin sınırları içinde kalırsak, iki tür metin arasında anlatıcının bilgisine göre kurduğumuz karşıtlığın belirleyici niteliğini yitirdiğini görürüz: tıpkı bir başkasının söylemini yineleyen halk masalı anlatıcısı gibi, *La Maison Nucingen*’in anlatıcısı da, hakkında hiçbir şey bilmediği bir olayın “başkalarınca öykülenişini” öykülemekle yetinir; *Louis*

Lambert'in anlatıcısı, bize aktardığı gizemli sözlerden hiçbir şey anlamadığını kesinler; *Le Voyeur'*ün anlatıcısı da herhangi bir halk masalı anlatıcısının bildiğinden daha fazlasını bilmek savında değildir.

Ne olursa olsun, kendi köyünden başka yer görmemiş bir anlatıcının başkenti köye, padişahı köylüye dönüştürmesini ya da bir masalı askerliği sırasında öğrenmiş olan anlatıcının onu askerlik yaşamını çağrıştıran ayrıntılarla donatmasını ikincil bir olgu gibi değerlendirsek bile,[31] herhangi bir metnin yazarının bilinmemesi nasıl onun metin niteliğini değiştirmezse, halk masalının ilk anlatıcısının yokluğunun da bu masalı taşıyan söylemde sözcelem sürecinin, yani bu söylemi temellendirip yönlendiren etkenlerin belirtilerini ortadan kaldırmadığını kesinlememiz gerekir. Bu süreç yok sayılacak olursa, bütün söylemler gibi masal da bir başka nesneyi yinelemekten öteye geçmeyen, amaçsız, yönelimsiz bir söz yığını olup çıkar. Sözcelem düzlemini konu dışında bırakan çözümleme de ister istemez yarım kalır. Bu nedenle, halk yazınında sözcelem öğelerinin bulunmadığını söylemek, bu yazının gereğince çözümlenemeyeceğini kesinlemekle aynı şeydir.

Yazılı yazınla sözlü yazın arasında hiçbir ayrım bulunmadığını mı söylemek istiyoruz? Hayır. Ama iki yazın arasındaki ayrım sözcelem öğelerine yer verip vermemelerinde değildir: yazılı yazının metin - içi anlatıcısı hep aynıdır, sözlü yazının anlatıcısıysa metnin her yeniden gerçekleşiminde değişebilir. Üstelik, bir bakıma ilk ya da ortak anlatıcının yerini almasına karşın, öyküye de, öykülemeye de türlü değişiklikler getirebilir. Bu nedenle, yazılı yapıt ister istemez kapanmış bir metin olarak tanımlanırken, sözlü yapıt açık bir metin olarak tanımlanır: tanımı gereği, gücül bir nitelik taşır sözlü yapıt, ancak bir değişke biçiminde varolabilir. Bunun sonucu olarak, sözlü yapıtın elle tutulur biçimi olan değişke, hem ortak bir üretim, hem de bireysel bir yeniden - üretim niteliğiyle çıkar karşımıza.

Hiç kuşkusuz, değişkenin gerçekleşimi gerçekleştirilen yapıtın söylemsel ve anlatısal yapılarından da, daha önce gerçekleşmiş değişkelerinden de bağımsız değildir. Ne var ki, ilk biçimle, ortak ya da ilkel anlatıyla özdeşleşmek şöyle dursun, kendi tekil varlığını ve kendini yerini almaya yöneldiği şeyden ayıran indirgenmez uzaklığı ikide bir belli eder, örneğin kahramanlarından birinin masalın burasında bir türkü söylediğini, ama

kendisinin bu türküyü bilmediğini belirtirken, küçük oğulların büyük oğullardan daha yiğit ve daha uyanık olduğu ya da masallarda zamanın çok çabuk geçtiği gibi birtakım genel gözlemleri dile getirirken, anlatıcı yalnızca öykü evreninin dışında bulunduğunun değil, bir değişke, bir ikincil söylem ürettiğinin de bilincinde olduğunu ortaya koyar.

Bununla birlikte, bir yandan kendisiyle öykü evreni arasındaki uzaklığın altını çizip dururken, bir yandan da onu yadsır. Hem de daha başlangıçta, yalnızca bir anlatıcı, bir öyküleme öznesi değil, aynı zamanda bir öykü kişisi olarak belirdiği tekerleme bölümünde yapar bunu: “Zaman zaman içinde, kalbur saman içinde, deve tellal iken, pire hamal iken, ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken, bir varmış, bir yokmuş, bir sığırtmaç varmış,” diye başlar{32} örneğin, ya da aynı sığırtmacın öyküsüne şöyle bir girişten sonra gelir: “Forforadan, sürsüreden, Tire'den. Yiyip içerek, konup göçerek, inip çay başlarında soğuk sular içerek. Horoz imam iken, kaplan baba benim yanımda çırak iken. Ali dost, Veli dost, tekkede kaldı bizim eski post. Avludan soktum elimi, kavradım ince belini, imamın kaykı gelini. Bir var iken, bir yok iken, İstanbul’a çıktık. Haşlamacılar haşlama haşlamış, bizde de masal başlamış. Bir varmış, bir yokmuş, Allah’ın deli deli kulları pek çokmuş, bizden delisi hiç yokmuş. Evvel zaman içinde bir sığırtmaç varmış.”{33}

Bilindiği gibi, masalda anlatılan öyküyle doğrudan hiçbir bağıntısı bulunmayan, ama, yansıttıkları kişi ve olayların şaşırtıcılığına karşın, çoğu kez kendi içlerinde bir bütünlükleri bulunan, bağımsız giriş öyküleridir tekerlemeler. Yüzyıllardır kullanılagelen birer kalıptır hepsi de. Gene de hiç değişmediklerini kesinlemek zordur: anlatıcının deneyi, bilgisi, alışkıları ya da istekleri doğrultusunda biçimlenirler çoğu kez. Bunun için de tıpkı kendilerini izleyen masallar gibi açık bir nitelik sunarlar: duruma göre uzatılıp kısaltılabilirler, ya da birinin öğeleri başka birinin öğeleri arasında yer alabilir. Örneğin deve ya da pire tekerlemeden tekerlemeye uğraş değiştirebilir ya da içöyküsel anlatıcı İstanbul yolculuğuna kaplumbağalara koşulmuş bir arabayla çıkabilir. Ama bunlar bütünün eklemleniminde hiçbir şeyi değiştirmez: tekerleme hep aynı biçimde, aynı ölçüde işlevseldir.

Gerçekten de, anlatıcının tekerlemeye başlamakla sözcelem düzleminde gerçekleştirdiği ayrılım, bir ben - olmayan - kişi (sözcelem öznesi), bir

burası - olmayan - yer (genellikle belirlenmesi zor olan bir başka yer) ve bir şimdi - olmayan - zaman (anlatıların fazlasıyla alışılmış, ama burada çok uzak bir geçmişe atılmış zamanı) sokar işin içine, öykünün bu şimdi - olmayan zamanı hemen her seferinde “evvel zaman içinde” ya da “vakti zamanında” türünden deyimlerin de yardımıyla çok eskilere yerleştirilir. Çağdaş olamayacak ölçüde olağanüstü olayların ve kişilerin varlığı da bu izlenimi güçlendirir. Ne var ki, bu zamanın sözcelemsel bir ayrılımla temellendirilmesi bile, söz konusu eskilikten bir şeyler alıp götürür: anlatıcı, birinci kişi ağzından, kendi serüvenini yansıttığına göre, yalnızca sözcelem düzleminde değil, sözce düzleminde de özne niteliğine bürünür; bunun sonucu olarak da öykünün geçmiş zamanını öykülemenin şimdi – olmayan zamanına yaklaştırır. Bununla birlikte, öykülemenin bu şimdi - olmayan zamanı, değişkenin gerçekleştiği bağlamda, şimdiki zamanla özdeşleşir, öte yandan, “ben babamın beşiğini sallar iken” türünden sözceler, önceliği sonralığa, sonralığı önceliğe dönüştürerek bir tür geriye gitme izlenimi uyandırır, “zaman zaman içinde” türünden sözceler de bugünü geçmişin, geçmişi bugünün kapsamı içinde göstererek zamanın dönüşsüz çizgiselliğinin yerini her şeyi güncelleştirebilecek nitelikte bir çemberselliğe verirler.

Anlatılan olayların yer aldığı uzama gelince, hem burası, hem başka yer, hem gerçek, hem gerçek - dışı gibi görünür çoğu kez. Nerdeyse bütün tekerlemelerde, öyküleme öznesinin “ben” diye konuşmasıyla daha bir doğallaştırılan, nerdeyse doğal olaylar (“avludan soktum elimi, kavradım ince belini”), insansallığı hayvansallığa (“pire tellal iken”), yokluğu varlığa (“bitmedik çalı dibinde doğmadık tavşan avına gittik”) dönüştürerek tersine dönmüş bir dünya görüntüsü yaratan olaylarla iç içe girdiğine göre, başka türlü olması da beklenemez. Hemen her Türk masalının başında karşımıza çıkan “Bir varmış, bir yokmuş” sözleri de fazlasıyla doğrular bu gözlemi, çünkü öyküleme öznesinin kendi kesinlediği şeyi daha kesinler kesinlemez yadsıyarak varlıkla yokluğu aynı kefeye koyduğunu gösterir.[34] Bu nedenle, hemen sonra söz konusu edilen olayların gerçekleştikleri ortam olsa olsa uzam - dışı olarak niteleyebileceğimiz bir başka yer olabilir. Ama, gene öyküleme öznesinin birinci kişi ağzından konuşması nedeniyle, hem sözcelem, hem de sözce düzleminde yer alır bu başka yer, bunun için de

anlatıcının dinleyicileriyle birlikte bulunduğu *burası*'nın çok yakınlarındaymış gibi bir izlenim uyandırır.

Söylemek bile fazla, öyküleme öznesinin kendisi de çiftil bir nitelik kazanır bu koşullarda. Durumsal bağlamda, somut dinleyicilere seslenen somut bir anlatıcı olarak, bireysel bir öznedir; ama, gerçekleştirdiği öyküleme gerçek öznesi bilinmeyen bir söylemin sayısız yinelenimlerinden biri olduğuna göre, aynı zamanda ortak bir özne olarak da tanımlanır. Öte yandan, nesnelerin doğal düzenini tersine çevirip kendi babasının babası ya da anası yerine geçerek ("Ben babamın beşiğini sallar iken"), yaşam süresini alabildiğine uzatarak ("ben üç yüz bir yaşında iken"), bütün insanlara göre önceliğini ve dünyanın bütün olaylarına çağdaşlığını kesinler. Bu bakımdan, kimliğini temellendiren öğeler bir yana bırakılacak olursa, gerçekçi dediğimiz anlatı türünün her şeyi bilen, her şeyi gören bir yarı-tanrı niteliğindeki anlatıcısından pek de farklı değildir. Buna karşılık, tanımı gereği başka bir öznenin söylemine gönderen, bunun için de her zaman bir "deniliyor ki" ya da "öyle görünüyor ki" içeren, geleneksel *mişli geçmiş* kullanımı, anlattığı olayların dışında bırakır kendisini, başkalarının söylemini yineleyen, ikincil bir özne durumuna düşürür. Böylece, bir kez daha, sözcelem kesinleme ve yadsıma, kimlik ve bilinmezlik, varlık ve yokluk arasında sürekli bir gidiş - geliş biçiminde tanımlanır.

Öyküleme öznesinin bu bulanık koşulu, "Evvel zaman içinde bir sığırtmaç varmış" diyerek tekerlemeden masala geçtiği zaman da değişmez. İlk bakışta, anlatının iki bölümü arasında kesin bir kopma içeren bir ayrılım olgusunun varlığı sezilir bu geçişte, ama, biraz yakından bakılınca, söz konusu ayrılımın fazla fazla yarım bir ayrılım olduğu görülür: sığırtmacın kılgısal bir özne olarak öyküye girişi, eyleyensel bir ayrılımı belirler kuşkusuz, ama uzamsal ayrılım bulanık kalır. Tekerleme bölümünde "iken"lerin yinelenip durmuş olması da "Evvel zaman içinde" ya da "Vaktin birinde" sözleriyle getirilen zamansal ayrılımın kesinlik kazanmasını önler; tam tersine, iki bölümü birden kucaklayan bir zaman karşısında bulunduğumuzu düşündürtür. Hele öyküleme öznesinin dünyanın bütün olaylarıyla çağdaş olduğunu göz önüne alınca, iki bölümün de aynı öyküsel evrene bağlandığını kesinlemek zorunda kalırız. Ayrıca, öyküleme öznesinin zaman zaman öykü içinde de birtakım kılgısal işlevler yüklenmesi, ikide bir olay yerinde kendisinin de bulunduğunu kesinlemesi,

[35] sözünü ettiği masal kahramanlarının hâlâ “mutluluk içinde” yaşadıklarını bildirmesi,[36] hatta dinleyicilerine onların selamlarını iletmesi de[37] iki bölüm arasındaki ayrılımın göreceliğini kanıtlar.

Hiç kuşkusuz, anlattığı olayları kendi zamansal ve uzamsal konumuna göre değerlendirir öyküleme öznesi; bunun sonucu olarak da öyküsünün geçtiği dönemlerde dikiş makinesi bulunmadığını ya da en hızlı taşıtın at arabası olduğunu söyler. Ama, bu sözleriyle bile, sözcelem düzleminin *şimdi*’siyle sözce düzleminin *evvel zaman*'ını aynı gerçeklik ekseni, aynı gelişim çizgisi üzerinde değerlendirdiğini gösterir. Öykü zamanının dünyasıyla öyküleme zamanının dünyası arasında karşılaştırmalara girişerek örneğin öykü kahramanının kas gücünün “Ford motoru”ndan aşağı kalmadığını,[38] yeraltı kartalının tıpkı "bir helikopter gibi” havalandığını[39] ya da o dönemin ejderhalarının “uçabildiklerini” söylerken de aynı şeyi yapar bir bakıma.[40]

Öte yandan, ister "Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine” türünden, ister “Şimdi öyle yaşayıp durur. Dün buradan geçti, cümleye selam etti” türünden, isterse “Onlar (öykü kişileri) yediler, içtiler, o yana gittiler, biz de (anlatıcıyla dinleyiciler) yedik, içtik, bu yana geldik. Gökten üç elma düştü: biri bana, biri bu masalı anlatana, biri de dinleyenlere” türünden olsunlar, Türk masallarının bütün sonuç kalıpları, öykünün geçmiş zamanını öykülemenin şimdisine değin uzatırlar genellikle. Böylece, tam kapatır göründükleri anda, ardına dek açarlar masal evreninin kapılarını: gökten düşen elmaların şu ya da bu biçimde paylaşılması, hâlâ yaşadıkları kesinlenen masal kahramanlarının anlatıcıyla dinleyicilerin yaşadığı çevreye gelmeleri, gene anlatıcıyla dinleyicilerin masal kahramanlarının “kerevetine” çıkmaları, her şey, her bir bağlayım sürecinin varlığını ortaya koyar. Böyle bir bağlayımın işleviyse, kolaylıkla kestirilebileceği gibi, öykü düzlemini öyküleme düzlemiyle birleştirerek iki evren arasındaki sınırı alabildiğine indirgemek, böylece masalı yalnızca kendi kendisi üzerine değil, dinleyicilerin de üzerine kapatmak, onları da masal evrenine, masal kişilerinin arasına katmaktır.

Görüldüğü gibi, Türk halk masallarında sözce düzlemiyle sözcelem düzlemi arasında kurulan bütün bu karmaşık bağıntılar, yazılı yazınla sözlü yazını karşıtlaştırmak için başvurulan ölçütleri doğrulamak şöyle dursun, bu

masalların da tıpkı yazınsal anlatılar gibi birbirini bütünleyen üç düzeyde eklemlendiğini kanıtlamaktadır:[41]

11. anlatılan düşsel ya da gerçek olay ya da olayların oluşturduğu öykü düzeyi;
12. herhangi bir belirleme ya da değerlendirmeye yönelmeden, öyküyü tümüyle "taşıyan" öyküleme düzeyi;
13. ilk iki düzeyi karşılıklı bağıntıları içinde kapsayıp temellendiren ve kendi dışlarında kalan şeylere göre konumlarını belirleyen anlatı düzeyi.

Bu üç düzeyin üçünü de göz önüne almadıkça, eksiksiz bir çözümleme yaptığımızı söyleyemeyiz; göz önüne alınca da Türk halk masallarının biçimsel olduğu ölçüde işlevsel kurgusunun en karmaşık ve en yeni yazınsal anlatılardan daha yalın olmadığını kesinlemek zorunda kalırız.

(*Degrést* 23, Bruxelles, 1980)[42]

ÇEVİRİ VE BİÇEM

Türkçede en kötü kokulardan biri de “çeviri kokusu”dur: yerleşmiş kanıya göre, bir çevirinin başarılı sayılabilmesi için ilk koşul, “çeviri kokmaması”, yani gerçekte olduğu gibi değil de, olmadığı gibi görünmesi, gerçek niteliğini gizlemesidir. Bu koşulun gerekçesi de, biliyoruz, kapsamını hiçbir zaman kesinlikle belirlemediğimiz, belirleyemediğimiz bir doğallık gereksinimidir: çevrilen yapıtın özgün biçiminde doğal olup olmadığına bakılmadan, en yaygın sözcüklerden, en beylik deyimlerden, en kalıplaşmış tümcelerden oluşan, akıcı bir çeviri istenir. Böylece kimi ünlü çevirmenlerimiz, yaptıkları bütün çevirilerde aynı kalan bir çeviri biçemi oluşturmuşlardır. Çoklarınca bir ustalık, bir üstünlük belirtisidir bu. Ama, söylemek bile fazla, her çevirisinde hep aynı biçemle karşımıza çıkan çevirmenin bu kendi kendine uyarlığı, çoğu kez özgün yapıtla çevirisi arasındaki uyarsızlığın belirtisidir.

Biliyoruz, “her dil kendine özgü bir düzen sunar, dış gerçeği ya da göndergeleri, bunların oluşturduğu evreni özgül bir biçimde yorumlar, bölümler, kavramlaştırır, dizgeleştirir”.[43] Bunun sonucu olarak, “bir başka dil öğrenmek, bilinen nesneler üzerine yeni “etiket”ler koymak değil, dilsel bildirimlerin konusu olan şeyi başka türlü çözümlemeye alışmaktır”.[44] Bu da bir anlamda gerçeği değiştirmek demektir, örneğin Japoncada belli bir türdeki anlatı kişilerinin cansız varlıklar ulamında yer aldığı, cansızlık belirtisiyle belirlendiği[45] söylenir: çoğu anlatılarına sözünü edeceği olayların güncel gerçekliği konusunda güvenceler vermekle başlayarak: “Şunu bilin ki, bu dram ne bir düş ürünü, ne bir romandır. *All is true*: bu

dram öylesine gerçek ki, öğelerini herkes kendi evinde, belki de kendi yüreğinde bulabilir”[46] türünden savları sık sık yineleyen bir Balzac’ın romanlarının Japoncaya kişileri cansızlık belirtileriyle belirlenerek çevrildiğini düşünelim: çeviri işlemi, bütün çeviriler için geçerli olan *bildiri yitimi*'nin sınırlarını fazlasıyla aşan bir değiştirim olarak çıkar karşımıza. Bu türlü bir değiştirim her çevirmenin kendine özgü bir biçem oluşturmasını haklı çıkaran bir veri olarak gösterilebilir. Ne var ki, çevirmenin kendi dili, kendi biçemi açısından sağladığı başarı ne olursa olsun, Balzac'a da, Balzac’ın bağlandığı yazınsal akıma da bu denli aykırı düşen bir değiştirimi dilsel bir zorunluk olarak benimsemek edilgen bir tutum olur. Bu durumda, adına yaraşır bir çevirmenin, oldukça ağır bir çeviri kokusuna katlanmak pahasına bile olsa, kendi dilinin olanaklarını zorlaması gerekir: çevirdiği yapıta ters düşmemek, dolayısıyla çeviri ediminin temel amacından sapmamak istiyorsa, kimi alışılmış kullanımlardan uzaklaşmak zorundadır.

Bulanık bir doğallık adına bu türlü çabalara karşı çıkmak, çeviri ediminin gerçek niteliğini gözden kaçırmaktır, çünkü, ne denli eski, ne denli yaygın, ne denli vazgeçilmez bir geleneği bulunursa bulunsun, kişinin kendi dilinde bir söylem oluşturması gibi doğal bir işlem değildir çeviri: dilsel karşıtlıklar bir yana, belli bir ekinin ürünü olan bir yapıtın çeviri yoluyla bir başka ekinde yeniden üretilmesi değişik düzlemlerde birtakım zorlamaları içerir, örneğin Fransızca “tante” sözcüğünü Türkçeye bağlamına göre “teyze”, “hala” ya da “yenge” diye çevirmek, çevirisel bir zorunluk olmakla birlikte, Fransız toplumunun akrabalık ilişkilerine içermedikleri bir ayrıntı getirmektir; İslam dinini kendi yurttaşlarına seslendiği zaman başka, Müslümanlara seslendiği zaman daha başka bir biçimde değerlendiren bir Bernanos’un yalnız kendi dilini konuşanları düşünerek yazdıklarını Türkçeye ve Arapçaya çevirmek, bu yazarı başlangıçta hiç usuna getirmediği bir okur kitlesine ulaştırmak değildir yalnız, aynı zamanda bir açmaza düşürmektir; bugün bir Rabelais’nin Türkçeye ya da bir Fuzuli’nin Almancaya çevrilmesi, yüzyıllar boyunca bu sanatçılarla kendi dilleri ve kendi ekinleri arasında kurulmuş sayısız bağıntıların önemli bir bölümünün yok sayılması pahasına gerçekleşir. Çünkü çeviri kaynak dil içinde gerçekleşmiş bir söylemin erek dile aktarılmasını içerir yalnızca, bu söylemin içinde oluştuğu dilsel ve ekinsel bağlamla kurduğu bütün

bağıntılarla birlikte aktarılmasıysa hiçbir çevirmenin gerçekleştiremediği bir düştür.

Bütün bunların çeviri için birincil sorunlar olmadığı, hatta ekin ve dönem uzaklıklarının yol açtığı sapmaların bir ölçüde kendi ekinimizin ürünü olan yapıtlar için de geçerli olduğu söylenebilir: yazar sunduğu yapıtın tarihin bütün dönemlerinde ve toplumun bütün katlarında hep aynı biçimde yorumlanmasını bekleyemeyeceği gibi, çevirmen de çevirdiği yapıtın toplumsal, tarihsel ve sanatsal bir bağlamın işlevi olan bütün uzantılarını birden yansıtmayı umamaz. Çeviri de belli bir bağlamın işlevidir ister istemez; üstelik, özgün yapıttan farklı olarak, yazarınkilerden sonra ikinci bir kişinin yorumlama ve duyarlığının da damgasını taşır. Gene de, "Pindare'ın, Shakespeare'in ya da Puşkin'in bir metnini örneğin Fransızcaya iyi çevirmek, Pindare, Shakespeare ya da Puşkin'in ellerinin altında Yunanca, İngilizce ya da Rusçanın değil de Fransızcanın olanakları bulunduğu zaman yazabilecekleri metni yazmaktır," dedikten sonra: "öyleyse iyi bir çeviri, sözcüğü sözcüğüne çeviri de değildir, yazınsal (ama sadakatsiz) çeviri de. Yazarın ana dili kendisininki değil de, çevirmeninki olduğu zaman yazabileceği metni (sözcüğü, sözdizimi ve biçemiyle) *bulmak*'tır", diye ekleyen,[47] yani çeviri edimini her şeyden önce bir "yeniden yaratma" biçiminde tanımlayan Roger Caillois'nın kesinlemesine katılabilmek için en azından konuya birtakım açıklıklar getirmek gerekir.

Çeviri işlemi "bir doğal dildeki bildirileri anlamsal ve işlevsel bir eşdeğerlik sağlayarak bir başka doğal dile aktarma" biçiminde tanımlanabilir,[48] "anlamsal ve işlevsel eşdeğerlik" kavramı ise, "biçem"in de aktarılması zorunlu bir öğe olarak benimsenmesini gerektirir. Bir başka deyişle, kaynak dildeki söylemi erek dilde "yeniden bulmak", yalnızca anlamı aktarmakla yetinmemek, anlamla birlikte biçemsel özellikleri de dizgesel bir biçimde erek dile yansıtmaktır. Ne olursa olsun, belli bir biçime dökülmediği sürece anlam kavranılmaz kaldığına göre,[49] biçimden soyutlanmış bir anlamın gereğince aktarılabileceğini düşünmek bile zordur. Bu bakımdan, dilin derin *düzey*'ini anlamsal yapıyla özdeşleştirdikten sonra, bütün dillerin anlamsal yapılarının "birbirlerine çok yakın, hatta belki de evrensel" olduklarını söyleyerek *derin düzey*'le *yüzeysel düzey* arasındaki karşıtlığı saltlaştırmak bizi büyük yanılgılara götürebilir,[50] çünkü anlamlama sürecinde derin

düzey’le yüzeysel düzey birbirinden ayrı iki gerçek, alt alta ya da art arda iki tabaka oluşturmaz, örneğin

Kuşkonmaz bahçesinde kuşlar
Nereye konacaklar?

türünden bir söylemde, iki düzeyi birbirinden ayırmanın hiç de kolay olmadığı açıkça görülür: “biçim ile içerik aynı niteliktedir, aynı çözümlemeye göre değerlendirilir.”{51} Bu durumda, çevirinin bir başka dilde söylenmiş bir gerçeği kendi dilimizde yinelemek değil, adına “söylem” ya da “metin” dediğimiz, çift yönlü bir gerçeği kendi dilimizde yeniden cisimlendirmek olduğunu, bunun zorunlu sonucu olarak da çeviri işleminin, “Önce anlamı, sonra biçemi” çevirme ilkesini benimseyen Charles Taler in önerisine uygun olarak{52}

yüzeysel düzey → derin düzey → yüzeysel düzey

biçiminde değil

yüzeysel düzey → yüzeysel düzey
↓ ↑
derin düzey

biçiminde yönlendiğini kesinlememiz gerekir. Anlamca çok karanlık sayılan birtakım metinlerin başka dillere çevrilebilmesi de hiç değilse yazınsal çeviri ediminin kaynak metnin yüzeysel yapısına eşdeğerde bir yüzeysel yapı kurma olduğunu yeterince kanıtlar, örneğin Julien Green birçok romanlarında genç kahramanlarının eski, büyük, ıssız evlerde yaşadığı karmaşık, anlaşılmaz duyuları, özellikle de korkuyu, bütün karmaşıklığı içinde yansıtmak ister; böylece göndergenin kavranılması alabildiğine zorlaşır, ama göndergenin ulaşılmazlığı karmaşıklığının bir başka dilde de yansıtılmasını engellemez. Benzer bir biçimde, Mallarmé’nin kimi koşuklarının göndergenin sonsuzluğunu içermesi de nice çevirmenin bunları kendi diline aktarmayı denemesini önlememiştir.

Böyle bir uslam karşısında, bir kez daha, dilsel göstergenin nedensizliğinden, dillerin kendilerine özgü mantıklarından, kendilerine özgü yorumlama ve bölümleme yordamlarından söz edilebilir. Ama, ister istemez içinde gerçekleştiği dil ve ekinle koşullanmış olmakla birlikte, her

yazın yapıtının da aynı biçimde kendine özgü bir mantığı, kendine özgü bir yordamı bulunduğunu, üstelik bu mantığın ve bu yordamın, belli oranlar içinde, yapıtın yer aldığı dilsel ve ekinsel bağlama ters düşmesinin olağan bir şey olduğunu unutmamak gerekir, örneğin Robert Desnos'un

II connus - je des couloirs de chair. Quant aux murs ils seliquéfiai-je et les derniers coups de tonnerre fis - jedisparaitre de la terre tous les tombeaux. [53]

tümcelerinde bütün çekimli eylemlerin biri üçüncü, biri birinci kişi olmak üzere iki ayrı öznesi bulunması, gene aynı ozanın

Tu me suicides si docilement.
Je te mourrai pourtant un jour.
Je connaitrons cette femme idéale.
et lentement je neigerai sur sa bouche.[54]

biçiminde sıralanan dizelerinde, geçişsiz eylemlerin geçişli olarak kullanılması, tekil birinci kişi bir özneyi çoğul birinci kişi bir eylemin izlemesi, kişisiz bir eylemin birinci kişiyle çekilmesi, yazın yapıtının diliyle doğal dil arasında bulabileceğimiz türlü karşıtlıklardan yalnızca birkaçıdır. Bu karşıtlıkların çarpıcılığı ise, anlam ve biçem arasındaki sıkı bağıntının bilincinde olan bir çevirmenin, Desnos'un dizelerini kendi diline aktarırken, öncelikle bu türlü özellikleri göz önüne almak zorunda olduğunu gösteriyor. Çünkü, yukarıda da belirtildiği gibi, metinde söz konusu edilen şeylerin bu türlü özel *kurgu*'lara başvurulmadan da anlatılabileceği görüşünden yola çıkarak, yani biçimle içeriğin ayrılmazlığı ilkesini yok sayarak, anlamlama yordamını göz önüne almadan, doğrudan doğruya anlamın kendisini aktarmayı amaçlayan bir çeviri, bu anlamı saptırma tehlikesiyle karşı karşıyadır her zaman. Bu durumda, anlam bir ölçüde aktarılmış olsa bile, metin ile çeviri arasında işlevsel bir eşdeğerlilikten söz edilemez. Aynı biçimde, *benzeten*'le benzetilen arasında dolaysız bir bağıntı kuran simgeci akıma bağlanan bir koşuğun "gibi"lere, "tıpkı''lara başvurularak çevrilmesi erek metni kaynak metinden alabildiğine uzaklaştırır. Gene aynı biçimde, alanının içerdiği üst - dilin gereklerine göre oluşturulmuş bir fizik metninin doğal dilin her günkü sözcük ve deyimleriyle, günlük konuşmaların sözdizimiyle aktarılması, temelde anlamın değişmediği varsayılabilse bile, onu hiç mi hiç tanınmaz, hatta anlaşılmaz bir duruma sokabilir.

Bütün bunlar, çevirmenin özgürlüğünün yalnız anlamla değil, biçemle de sınırlı olduğunu yeterince gösteriyor. Ama özgürlüğün bittiği yerde kurallar başladığına göre, biçim ve içerik ilişkilerinin yansıtılması konusunda bize ışık tutacak birtakım kurallar bulunması gerekmez mi? Örneğin koşuk çevirisinde sözcük "hem anlam, hem de ses olarak aktarılması gereken bir öğe" olduğuna göre,[55] kaynak dilin yüzeysel yapılan ile erek dilin yüzeysel yapıları arasında her çeviri, hiç değilse her koşuk çevirisi için geçerli olabilecek birtakım ko-şutluklar kurulamaz mı? Çeviri üzerine yazılmış denemeler değişik dillerin öğeleri arasında kurulmuş, ilginç koşutluk örnekleriyle doludur. Ne var ki, tekil ve rastlantısal, yani kurallaştırılması olanaksız koşutluklardır bunlar, öte yandan, dilsel göstergenin nedensizliği iki dil arasında somut sesler ve sözcükler düzeyinde bir koşutluktan söz edilemeyeceğini kanıtlar. Ama somut öğeler düzeyinde kurulması olanaksız olan bu koşutluklar soyut bağıntılar düzeyinde kurulabilir: Robert Desnos'un dizelerini Türkçeye aynı sözdizimiyle aktarmamız olanaksızdır, ama bir yandan bu dizeleri oluşturan seslerin ve sözcüklerin birbirlerine, öte yandan sözdizimsel ve anlamsal yapılarının Fransızcaya göre sundukları değişik bağıntıları saptandıktan sonra, kendi dilimizde bunlarla eşdeğerde bağıntılar arayabiliriz; daha da iyisi, bu bağıntılar önümüze Fransızcanın kurallarıyla bağdaşmayan bir takım aykırılıklar biçiminde çıktığı zaman, aynı aykırılık bağıntılarını kendi dilimizde de kurabiliriz.

Ama, hemen söylemek gerekir ki, Desnos örneğinin esinlediği koşutluklara bakarak kaynak metinle erek metin arasında kurulacak koşutlukların yalnızca sözcük ve tümce düzeyinde arandığını düşünmek yanlış olur. Daha büyük birimlere yönelmenin yöntemsel sakıncalarını öne sürerek araştırmalarında tümce düzeyini aşmamaya özen gösterenler, bu konularda sık sık yanılgıya düşmüş, örneğin yeterince tanımlanmamış, bulanık bir yananlam kavramına dayanarak, çeviri işleminin, önce anlam, sonra biçem aktarıma olmak üzere, iki evrede gerçekleştiğini ileri sürebilmişlerdir. Gerçekten de, sözcük ve tümce düzlemi aşılmayınca, örneğin "bir yaramazlık yok" tümcesinin "tatsız bir durum yok" tümcesiyle eşanlamlı olduğu, her ikisi de aynı göndergeye bağlandığına göre, üst yanının kötü ve dar anlamda bir biçem, yani bir anlatım uygulayımı, bir seçme, bir yeğleme işi olarak kaldığı söylenebilir.[56] Ne var ki, Proust'un söylediği, gözlemlerin de doğruladığı gibi, "bir uygulayım sorunu değil, bir görü

“sorunundur biçem,[57] dolayısıyla bildiriden ayrılmayan, tam tersine, onun bir parçası olan “kesitler - üstü bir öğe” olarak belirir;[58] yananlam dediğimiz şey de, aynı biçimde, “anlamın ayrılmaz bir parçası”dır.[59] Bu durumda, her ikisi de “dil”in her seferinde tekil, bireysel, yeri doldurulmaz bir söz olarak gerçekleşmesiyle açıklandığına göre, Jean - Rene Ladmiral’le birlikte, sorun aktarılacak bildirinin “yazarın sözüne mi, yoksa kullandığı kaynak dile mi bağlandığını bilmektir” denilebilir.[60]

Bu da, en azından bir bütünle bir parçanın karşılaştırılmasını içermesi nedeniyle, bağlam sorununu gündeme getirir. Bağlam kavramının çevirmenin en güvenilir ölçütü, en vazgeçilmez dayanağı olduğu, buna karşılık, “kuramsal dayanaktan yoksun” olduğu gerekçesiyle bir tür kaçamak sayıldığı da bilinir.[61] Bu olumsuz yargının başlıca nedeni de, hiç kuşkusuz, bağlam öğesinin ister istemez her çeviride belirli bir işlevi bulunmasına karşın, her birinde farklı bir biçimde ve farklı bir oranda değerlendirilmesidir; çünkü, söylemek bile fazla, çevirdiğimiz metin ne denli yalın olursa olsun, bir tek bağlamı değil, her biri bir başka düzeyde yer alan, değişik ve karmaşık bağıntıları göz önüne almak gerekir. Nitelikleri, kapsamları, işlevleri ve karşılıklı bağıntıları konusunda tam anlamıyla tutarlı, kuramsal bir açıklığa ulaşmamış olsak bile, örneğin yalnızca kaynak metinle ilgili olarak en az dört bağlamdan söz edebiliriz:

14. kaynak metnin toplumsal ve ekinsel bağlamı;
15. kaynak metnin tür ve akım olarak yazınsal ya da bilimsel bağlamı;
16. kaynak metnin dilsel bağlamı, yani bağlandığı doğal dil;
17. kaynak metnin kapsadığı öğelere göre kendi oluşturduğu bağlam, yani bir bütün olarak kendisi.

Çeviri işlemi özgül olarak dilsel bir edim olduğuna göre, ilk iki bağlamla metin arasındaki bağıntıların çevirmen için daha çok yardımcı nitelikte veriler olduklarını, çeviri ediminde ancak dolaylı bir işlevleri bulunduğunu söylemek bile gerekmez. Üçüncü bağlamla dördüncü bağlam, dördüncü bağlamla kendisini oluşturan öğeler arasındaki bağıntılarsa, çeviriyi doğrudan doğruya yönlendiren bağıntılardır. Bir gün, dizgesel bir yaklaşımla, metnin oluşturduğu bütünle tümcesel birimler arasında, birtakım ara - birimler oluşturulabileceği de düşünülebilir. Kesinlikle

belirtilmesi gereken bir şey varsa, o da bağlamsal bağıntılar göz önüne alınmadıkça, tutarlı bir çeviri yapılamayacağıdır. Adına yaraşır her çevirmenin kendiliğinden uyduğu bu ilkeyi belli bir metinle somutlaştırmak gerekirse, örneğin Emile Ajar'ın son yıllarda büyük bir ilgi uyandıran, bizim dilimize de çevrilmiş olan *La Vie devant soi* adlı romanının ilk bakışta göze çarpan başlıca özellikleri şöyle özetlenebilir:

18. roman gerek sözdizimi, gerek sözcük seçimi bakımından, öncelikle Paris'in güncel konuşma dilinden kaynaklanır: Öykü - içi (içöyküsel) anlatıcının yazı diline yabancı, yoksul bir "kenar mahalle" çocuğu olması da bu gözlemi doğrular;

19. bununla birlikte, günlük basın dilinde yinelenip duran birtakım “maymuncuk” sözcüklerle belli çevrelerin günlük diline geçmiş birtakım bilimsel terimlere sık sık yer verilmesi, söylemin “doğallığı'na “alay" öğesini de ekler;

20. kimi sözcüklerin alışılmış kullanımları dışına çekilmesi, örneğin genellikle “hastalık” için kullanılan *contagilux* (bulaşıcı) sözcüğünün “çocuklar” için kullanılması gibi birtakım sapmalar, romanın dilinin özgünlüğünü belirler;

21. romanın çizgisel bir biçimde değil de sözün akışından kaynaklanan birtakım çağrışımlarla gelişmesi, dilsel kurgunun önemini bir kez daha vurgular;

22. roman biçemi ve içeriğiyle çağdaş dünya karşısında “acı bir alaycılık” biçiminde niteleyebileceğimiz bir tutumu ortaya koyar.

Böyle bir yapıtın çevirisinin başarısı bu türlü özelliklerin gereğince yansıtılmasına bağlıdır. Bu da, kolay olmasa bile, olanaksız değildir, örneğin iki dilin *toplumdilbilimsel* (sociolinguistique) özellikleri arasında tam bir koşutluktan söz edilemez, ama, bir yandan koşutluğun somut öğeler düzeyinde değil, bağıntılar düzeyinde aranması gerektiğini, öte yandan çevirinin bir başka ekinin ürününü kendi ekinimizin bir ürünü yapmak olmadığını unutmamak koşuluyla, burada “büyük kent konuşma dili”nin çıkış noktası olarak benimsenmesi, güçlükleri büyük ölçüde azalttığı gibi, ayrıntılar düzeyinde uyarıcı bir işlev de yüklenir: örneğin “mec” (adam), “mome” (çocuk) gibi “argo” kökenli birtakım sözcüklerin bugün halkın

konuştuğu Fransızca bağlamında birer “argo” olarak algılanmamaları bunları “herif” ve“ velet ”gibi aşağılayıcı çağrışımları bulunan sözcüklerle karşılama yanlışlığına düşmemizi önler. Günlük basının birtakım “söylen - sözcük”lerinin ya da birtakım bilimsel terimlerin bir “kenar mahalle çocuğu”nun ağzında aykırı kaçacağını düşünerek ya da böyle bir durumun farkında olmadan, bu öğeleri doğal dilin yaygın sözcük ve deyimleriyle karşılamak da, örneğin “contagieux” sözcüğünün *La Vie devant soî*’daki özgün kullanımını bilerek ya da bilmeyerek “düzeltmek” de yapıtın özüne ve biçimine yan çizmek olur. Aynı biçimde, romanın başlığını Türkçeye *Onca Yoksulluk Varken* biçiminde çevirmek, onun bakış açısını alabildiğine indirgemek, dolayısıyla saymaca bir biçimde değiştirmektir. Buna karşılık, kaynak dilin yapısal özelliklerinin bir sonucu olarak, yapıtta sık sık karşılaşılan uzun tümcelerin Türkçeye kısa tümcelere bölünerek aktarılması bizim konuşma dilimizin bir gereğidir.

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, Ajar’ın uzun tümceleri için geçerli olan bu tutum her zaman geçerli olmayabilir: yazın - dışı bir doğallık adına, Türkçenin yapısını gerekçe göstererek, örneğin Marcel Proust’un yapıtını Türkçeye kısa tümcelerle aktarmaya kalkmak, onun en belirgin özelliklerinden birini yok saymak olur; Proust’u doğru olarak aktarmak istiyorsak, kendi dilimizin yapısını zorlamak pahasına bile olsa, onun uzun tümcelerinin bütünlüğünü elden geldiğince korumamız gerekir. Bu da, hep aynı yazan çevirmediği sürece, çevirmenin kendine özgü bir biçemi olamayacağını gösterir. Kimileri, "Balzac’ın kendine özgü bir biçemi yoktu,” derler. Vardı kuşkusuz, ama kendine özgü gerçeklik anlayışının bir sonucu olarak, gerek *İnsanlık Güldürüsü*'nün bütünü, gerekse parçalan içinde, anlatıcısını değiştirdikçe biçemi de değiştirirdi. Çevirmenin de aynı tutumu benimsemesi bir doğruluk gereğidir.

(*Bağlam* - II, 1980)

II
YAPITLAR

“PÜLÜMÜRÜN YAŞSIZ KADINI”

I. GİRİŞ

Bülent Ecevit’in şiirleri ilk bakışta çok açık gibi görünür. Kurgularındaki yalınlık, ozanın onları bir bulanıklık etkeni olabilecek her türlü öğeden arındırarak bir durumu, bir duyguyu, bir düşünceyi en kısa yoldan, en özlü biçimde dile getirmeyi yeğlediğini, sezdirmekten çok, açıklamaya, yaşatmaktan çok, anlatmaya yöneldiğini düşündürtür. *Şiirler*'in her biri belirli bir kavrama gönderen bölüm adlan (“Evren”, “İnsan”, “Toplum”) ve çoğu parçaların “açıklayıcı” başlıkları da (“Bach Sonatı”, “Pülümürün Yaşsız Kadını” vb.) bir ölçüde doğrular bu izlenimi. Ama, biraz yakından bakılınca, bunca yalınlığa karşın, Ecevit’in şiirlerinin tek bir düzlem, tek bir yerdeşlik üzerinde gelişmedikleri görülür: anlamlarını bir çırpıda vermez, özenli bir “okuma” gerektirirler, örneğin “Pülümürün Yaşsız Kadını”, göstergebilimsel bir okuma sonunda, ilk okumada edindiğimiz açıklık ve yalınlık izlenimini dize dize yalanlayarak umulmadık bir “anlam evreni”ne götürür bizi.

II. ANLATI VE ANLATIM

Her söylemin geniş anlamda bir “anlatı” oluşturduğu her anlatının da, Greimas’ın söylediği gibi, en dar tanımıyla bir “durum dönüşümü" olarak belirlendiği göz önüne alınırsa, “Pülümürün Yaşsız Kadını”nın da bir anlatı biçiminde eklemlendiği söylenebilir.

1. Gerçekten de, daha başlangıçta, bir “yokluk” durumundan (Pülümürlü kadının yaşına ilişkin bilgi yokluğu) yokluğu duyulan “nesne”ye ulaşma (istenen bilgiyi edinme) yönelimi söz konusudur burada. Konuya da gerçek bir anlatıya girilir gibi girilir:

Pülümürün bir dağ köyünde gördüm onu
yaşını sordum bir giz gibi güldü
kimi seksen dedi köylülerden kimi yüz
yüzüne baktım bir giz gibi güldü

Görüldüğü gibi, gerçek bir öykü başlangıcı izlenimini veren ilk dize, bir yandan olayı belirli bir uzama, belirli bir zamana yerleştirirken, bir yandan da öykünün kahramanını çıkarır karşımıza, böylece, her anlatıda rastlanan üç temel yerlemin üçünü de belirleyiverir. Hiç kuşkusuz, yalnız “gördüm” eylemiyle ortaya çıkan, belirsiz bir “geçmiş zaman", yalnız “o” adılıyla belirtilen, adsız bir “kişi” ve yalnız “bir dağ köyü” sözleriyle belirtilen, kimliksiz bir “uzam” söz konusudur daha. Bununla birlikte, şiirin başlığı da göz önüne alınınca, “o” adılı en azından anlatıcıyla kahramanı arasında bir tanışıklığı vurgular: “Pülümür” adı, Anadolu’nun en yoksul yörelerinden birini çağrıştırması nedeniyle, nerdeyse bir betimleme değeri taşır; “dağ köyü”nün adının anılmamasıysa, bu türlü köylerin çokluğunu, önemsizliğini, yitikliğini esinleyerek anlatıya bir başka betimleme öğesi katar.

İkinci dizeyi başlatan “yaşını sordum” tümcesi, böyle bir yörede karşılaşılan bir yaşlı kadına sorulabilecek soruların en doğallarından biridir. Bu nedenle, bir “Merhaba” boyutunu aşmayan, küçük bir ayrıntı olarak değerlendirilebilir. “O” gülmekle yetinirken, köylülerden kiminin “seksen”, kiminin “yüz” demesi de, bir bakıma, sorunun yanıtının fazla önem taşımadığını ortaya koyar. Kısacası, sorun şu ya da bu biçimde yüzeysel bir iletişim kurarak bir "esenlik” ortamı yaratmaksa, amaca ulaşıldığı düşünülebilir. Bununla birlikte, aynı kesimde yer alan başka öğeler kuşkuya düşürür bizi: iki kez yinelenen (üçüncü kesimin başında da yinelenecek olan) "bir giz gibi güldü” tümcesi, anlatıcının sorusuna yeterli bir yanıt alma konusunda karşılaştığı engeli, “yüzüne baktım” tümcesiyse, sorusunun yanıtını gerçekten bilmek istediğini gösterir. Böylece, konu ne denli önemsiz görünürse görünsün, Öykü gerçek bir "arayış” olarak çıkar

karşımıza, bunun sonucu olarak da içinde bulunulan ayrışım durumunu bağlaşım durumuna dönüştürmeyi amaçlayan bir izlence içerir. Arayışın öznesi olan anlatıcıyı “Ö”, ulaşmak istediği bilgi nesnesini "N”, ayrışım durumunu "V”, bağlaşım durumunu "A”, gerçekleştirilmeye çalışılan dönüşümü de belirtkesiyle gösterirsek, bu izlence (“İ”) şöyle özetlenebilir:

$\hat{I}$: (Ö∨N) ⇒ (Ö∧N)

Kimi "seksen”, kimi “yüz” yanıtını veren köylüler, söz konusu izlencenin gerçekleştirilmesi yolunda birer "yardımcı” olarak anlatıcının yanında yer alırlar, ama, yanıtlarının çoğulluğu, dolayısıyla bulanıklığı nedeniyle, anlatıcı gene kadına çevirir gözlerini, sözcüklerle sorduğunu bir de bakışıyla yineler. Ne var ki, gene ulaşamaz amacına. Üstelik, ikinci kez yinelenen “bir giz gibi güldü” tümcesi, kesin yanıtın kolay kolay gelmeyeceğini sezdirmesi bir yana, anlamı konusunda kuşkuya düşürür bizi: “giz” yaşlı kadının kendisi midir, yoksa yaşı mı? Öncelikle olayın gelişimini göz önüne alır da “bir giz söz konusuymuş gibi” güldüğünü, başka bir deyişle, yaşını gizlediğini düşünürsek, bir karşı - özne olarak ayrı bir izlenceyi gerçekleştirmeye yöneldiğini, bu ikinci izlencenin de öznenin bilgisizlik durumunun sürmesi olduğunu söyleyebiliriz. Anlatı kurgusunu değil de anlatım kurgusunu göz önüne alırsak, kadını anlatıcının gözleri önünde duran, somut bir giz, gülümsemesiyle çağıran, ama çözülemeyen bir “bilmece” olarak düşünmemiz gerekir. Bu durumda, ortaya çözülmesi gereken yeni bir bilmece, ulaşılması gereken yeni bir nesne çıktığı söylenebilir.

2. Şiirin sonraki kesiminde, anlatıcının gene "görsel” düzlemde sürdürür göründüğü arayış da bir ölçüde doğrular bu varsayımı:

bir asa vardı elinde
bir solmuş krallığın
kadifeden harmanisi üzerinde
bir hititliydi o bir Selçukluydu
bir ermeniydi bir kürttü
bir türk

Bu dizeler, ilk bakışta, belirli bir eylemin gelişiminden çok, bir "betimleme'’ karşısında bulunduğumuzu düşündürtür. Bununla birlikte,

biraz daha yakından baktığımız zaman, bu betimlemeyi "gerçekçi” bir betimleme olarak nitelememiz alabildiğine zorlaşır: gerek "asa”, gerekse “kadife harmani”, uzak dağ köylerinin yaşlı kadınlarında görmeye alışkın olduğumuz şeyler değildir, "solmuş” da genellikle "krallık” türünden kavramlardan çok, somut nesneler için kullandığımız bir nitelemedir. Ayrıca, noktalama belirtkelerinin yokluğu nedeniyle, ikinci ve üçüncü dizelerin oluşturduğu eylemsiz tümceyi dördüncü dizenin ilk tümcesinin bir öğesi olarak ele alır da, tümünü tek bir tümce biçiminde, "bir solmuş krallığın / kadifeden harmanisi üzerinde / bir Hititliydi o”, diye okursak, anlamlandırmada ikircilliğe düşeriz ister istemez: bu tümceyi "... harmanisini giymiş bir Hititliydi” biçiminde mi yorumlamamız gerekir, yoksa "... harmanisi üzerinde (yani harmaniye işlenmiş) bir hititliydi” biçiminde mi, yoksa ozanın bu dizelerin her iki anlamı birden içermesini istediğini düşünmek mi daha uygun olur, hemen kestirip atamayız. Ne olursa olsun, birinci seçeneğe göre, olduğundan başka türlü görülen (ya da gösterilen) bir kadın çıkarılır karşımıza; ikinci seçeneğe göre, “kadifeden harmani”nin dağ köyünün (ya da düşünsel bir uzamın) sunduğu görünüm olduğu düşünülebilir; üçüncü seçeneğe göreyse, bir bakıma birinci ve ikinci seçenekleri de doğrulayacak bir biçimde, anlatıcının anlıksal bir etkinliği, dolayısıyla anlatının düşünsel düzlemde gelişmesi söz konusudur: düşüncesinde kadını ve/ya çevresini başka şeylere dönüştürürken, gene eski arayışını sürdürmekte, gene sorusunun yanıtını aramaktadır anlatıcı, öte yandan, hiç değilse ilk bakışta, aynı kişinin beş ayrı uyruktan olması oldukça aykırı olduğuna göre, yaşlı kadına “verilen” uyrukların belirlendiği beş küçük tümcenin her birinin birer “belki” içerebileceği (belki bir hititliydi, belki bir Selçuklu, vb.) göz önüne alınırsa, daha da güçlenir bu olasılık. Ayrıca, “Hititli”, “Selçuklu”, “Ermeni”, “Kürt” kimliklerini söz konusu eden dört tümcenin iki dizede yer almasına ve “geçmiş zaman” kipiyle kurulmuş olmasına karşın, “Türk” kimliğinin tek dizede, tek başına, “geçmiş zaman” takısına yer verilmeden, yani, bir bakıma, “geniş zaman”la belirtilmesi, anlatıcının beş seçenek arasında belirli bir çözüme ulaştığını da düşündürtebilir.

Hiç kuşkusuz, bu kesimin sınırları içinde kaldığımız sürece geçerli görünür bu varsayım. Aynı biçimde, Pülümürlü kadının sözü geçen beş toplumun bütün özelliklerini somutlaştırdığı da varsayılabilir. Kesin bir anlamdan söz

edilebilirse, ilerde göreceğimiz gibi, bu anlam şiirin tümünün çözümlenmesiyle çıkacaktır ortaya.

3. Ne olursa olsun, üçüncü kesimin daha ilk dizesinde, anlatıcının bu düşünsel arayışının kendisini amaçladığı sonuca götürmediği, çünkü hâlâ Pülümürlü kadının yaşını öğrenmeye çalıştığı görülür:

yaşını sordum bir giz gibi güldü
koluma girdi bir soylu kadınca
tozlu köy yolunda sürüyerek eteğini
beni tek gözlü sarayına götürdü
köy yapısı kulübesinin

Görüldüğü gibi, sorusu gene yanıtsız kalır anlatıcının ya da gene istenenden farklı bir yanıtla yanıtlanır. Buna karşılık, yaşlı kadının durumunda belirgin bir değişiklik olur: hep aynı biçimde susmasına karşın, edilginliği bırakarak daha etkin bir tutuma yönelir. Bu nedenle, amacı konusunda herhangi bir belirti bulunmasa bile, onun da kendi izlencesini (İ2) gerçekleştirmek istediği söylenebilir. Bu izlence, bu evrede, iki olasılık içerebilir:

1) Î2: |Ö2 ∧ N2)

2) İ2: (Ö1 ∧ N2)

Başka bir anlatımla, yaşlı kadın (Ö2), ya kendi istediği bir “nesne”yi elde etmek ya da anlatıcının (Ö1) erişmeye çalıştığını ona başka bir yoldan, başka bir biçimde sağlamak amacındadır. İki karşıt özne arasında kurulmaya başlayan yakınlığı kesinleyen “koluma girdi bir soylu kadınca” sözleri de güçlendirir bu olasılığı. Ne var ki, sonraki dizelerde karşılaştığımız kimi anlatımlar, olup bitenlerin gerçekliği, daha doğrusu nesnelliği konusunda kuşkuya düşürür bizi: “sürüyerek eteğini” sözleri “bir solmuş krallığın kadifeden harmanisi”ni çağrıştırır hemen, “saray” sözcüğü de aynı çağrışımı yapar. Bunun sonucu olarak, hem “şimdi, burası”, hem de “eskiden, orası” olan, çelişkin bir uzam karşısında bulunduğumuzu düşünürüz. Daha sonra, “köy yapısı kulübesinin” dizesi, bir yandan bizi “bugüne” ve “buraya” getirerek yatıştırırken, bir yandan da yeni bir şaşkınlığa düşürür: “köy yapısı kulübesinin tek gözlü sarayı” söylemi, kulübeyi, çelişkin bir biçimde, kendinde kendinden çok daha geniş bir uzam barındıran bir uzam olarak sunar bize, ya da, gene çelişkin bir biçimde,

“saray”ı soyut bir kavrama, en azından, “tek gözlü kulübe”de esen bir “hava”ya dönüştürür.

“Pülümürün Yaşsız Kadını”nda anlatılan öykünün tek bir düzlem üzerinde eklemlendiğini düşündüğümüz, oluntularını tek bir gerçeklik boyutunda ele aldığımız sürece, aşılması, açıklanması olanaksız bir çelişkidir bu. Oysa, biraz yakından bakılınca, burada kişinin, uzamın ve zamanın genellikle anlatıcının “bilisel evren”inden[62] yansıdıkları, bunun için de gerçeğin hem nesnel, hem düşsel ve düşünsel boyutlarında yer aldıkları görülür.

4. Son kesimde, daha önce sözü edilen iki izlence seçeneğinden İkincisinin gerçekleşmesindeki birdenbirelik de gene bilisel boyutun varlığıyla açıklanır:

zamanı onda yitirdim ben
yitik zamanlara onda eriştim
en soylu yoksulluğun toprak döşeli sarayında
bir taç gibi kondu başıma Türkiyeliliğim

Gerçekten de, son dört dize tek bir düzlem üzerinde gelişen, tek boyutlu bir anlatının sonucu gibi ele alındığı zaman, her şey birdenbire, beklenmedik bir biçimde gerçekleşivermiş gibi görünür. Dahası, anlatının bir başından bir başına suskunluğunu sürdüren, ortaya koyduğu bütün etkinlik bir iki gülümseme ile anlatıcıyı kolundan “köy yapısı kulübe”sine getirmekten öteye geçmez görünen Pülümürlü kadının, anlatıcnınkine karşıt bir nitelik taşıyan, sonunda da onun yerini alan bir izlencesi bulunmasının kuşkulu olduğu, tam tersine, anlatıcının gözlerinde ve düşüncesinde birtakım dönüşümlerden geçerek şaşırtıcı görünüşlere, aykırı kimliklere bürünürken, alabildiğine edilgenleştiği ileri sürülebilir. Ama, “okuma”nın bu noktasında, olayı yalnızca “nesnel gerçeklik” açısından görmekle yetinmeyerek bilisel düzeyi de işin içine katarsak, izlencesinin, dolayısıyla anlatıcıya verdiği yönelimin en azından ikinci kesimin başlarında gerçekleşmeye başladığını söyleyebiliriz. Çünkü, ilk kesimde fazla fazla somut bir “giz” olarak tanımlanırken, burada “okunan” bir giz olmaya başlar Pülümürlü kadın. Okundukça da salt anlama, salt anlatıma dönüşür. Yavaş yavaş herhangi bir köylü kadın olmaktan çıkarak hem dünde, hem bugünde yer alan, hem eskil Hititli, hem çağdaş Türk kimliği taşıyan, “karmaşık” bir varlık olarak belirmesi bundandır. Ne var ki, edilgen bir biçimde, kitap gibi okunan bir

varlık değildir: suskunluğunu hep sürdürmesine karşın, gittikçe daha görkemli, daha çekici bir nitelik kazanan görünüşüyle, gülümseyişiyle, yürüyüşüyle etkisi altına alır karşısındakini, sonra da koluna girip varlığının nerdeyse doğal bir uzantısı olan, yoksul konutuna götürerek gerçek dönüşümü onda, onun bilincinde başlatır.

Böylece, şimdiki, yani uçup giden zamanı yitiklere karıştırıp yitik, yani bir yerlerde duran ya da hep süren zamanı bilince geri getirirken, derinden derine gelişen, beklenmedik izlencesini de gerçekleştirmiş olur: kendi izlencesini önemsiz bir “bilgi"nin elde edilmesi üzerine kurmuş olan anlatıcıya çok daha önemli bir şeyi, “bilinci” verir, Türkiyeliliğinin yeri doldurulmaz bilincini.

Pülümürlü yoksul kadının aracılığıyla, Pülümürlü yoksul kadının kişiliğinde, “yitik zamanlar”ın yeniden bulunması sonucu, oldukça çelişkin bir biçimde, “en soylu yoksulluğun toprak döşeli sarayında" başa “bir taç gibi" konan Türkiyeliliğin ne tür bir ergi olduğuna gelince, ilk bakışta dolaysız bir yanıt verilmez buna. Ama şiirin bütünü bu yanıtı da içerir. Bunu anlamak için, yapıtı salt bir anlatı olarak incelerken yeterince değerlendirmediğimiz temel yerlemleri, yani kişi, uzam, zaman ulamlarını karşılıklı bağıntıları içinde, yeni baştan ele almak yeter.[63]

III. PÜLÜMÜR’ÜN YERLEMLERİ

“Pülümürün Yaşsız Kadını”nın bütün temel yerlemleri, çiftil bir nitelik taşır, örneğin daha ilk dizede karşımıza çıkan “dağ köyü", “yükseklik", “uzaklık", “yoksulluk" kavramlarını çağrıştırması yanında, köklü bir karşıtlık içerir: “doğa"/ "ekin” karşıtlığım. “Dağ”, hiçbir zaman işlenmeyen, sürülüp ekilmeyen. hep olduğu gibi kalan bir uzam biçiminde tanımlandığına göre, ister istemez “doğa” düzleminde yer alır, “köy”se bir insan topluluğunun düzenleyip biçimlendirdiği, usu ve emeğiyle değiştirdiği bir alan olarak “ekin” düzleminde. Bunun sonucu olarak, “dağ köyü”nü iki karşıt öğenin kaynaşmasından oluşmuş bir uzam olarak tanımlamak gerekir. Aynı biçimde, “soylu yoksulluğun toprak döşeli sarayı” da “doğa” (toprak) ile “ekin”i (saray) ayrılmaz biçimde birleştirip kaynaştıran bir konut, çiftil bir uzam parçası, “doğa”dan oluşmuş bir “ekin” olarak belirir. “Köy yapısı

kulübenin tek gözlü sarayı” sözleri de göz önüne alınınca, “doğa”/ “ekin” bağlaşımının daha başka bağlaşımlarla bütünleşip zenginleştiği görülür: “özdeksel yoksulluk”la (toprak döşeli saray) “tinsel zenginlik” (saray, soyluluk), “ilkellik”le (köy yapısı kulübe) “gelişmişlik” (saray),“darlık”la (tek gözlü saray) “genişlik” (dağ, saray), “dağ köyü” ile “kulübe”nin karşıt ama birbirini bütünleyen, birbirini dönüştüren nitelikleridir.

Karşıtların bu anlamlı bağlaşımını Pülümürlü kadının görünüşünde, davranışında ve giyiminde de izleriz: dilsizliği, yani anlatının başından sonuna değin tek sözcük söylememesiyle “doğa” düzleminde; gülümsemesi, “bir soylu kadınca” ani atıcının koluna girip onu “sarayında” konuk etmesiyle de “ekin” düzlemindedir. Bir yandan eteğini “sürüdüğü”, tozlu (dolayısıyla "doğal”) yolla bütünleşirken, bir yandan da “bir solmuş krallığın kadifeden harmanisi”yle en yüksek “ekin” düzeyine yerleşir. Daha önce vurguladığımız anlam bulanıklığı da işlevini burada bulur: “bir solmuş krallığın/kadifeden harmanisi üzerinde/ bir hititliydi o bir Selçukluydu” dizeleri, “harmani”yi hem yaşlı kadının giydiği, alabildiğine ekinsel giysi, hem de üzerinde devindiği çevre gibi göstererek kendisiyle birlikte bütün görünümü de “ekinselleştirir”. Daha kestirme bir deyişle, “doğa”yı “ekin”e dönüştürür.

Aynı biçimde, gene daha önce vurguladığımız gibi,

bir hititliydi o bir Selçukluydu
bir er meniydi bir kürttü
bir türk

dizeleri de ilk bakışta birbirleriyle kolay kolay bağdaştırmamayacak kesinlemeler içerir: dizilişleri “teklik”le (Türk) “çokluk” (Hititli, Selçuklu vb.); kipleri “şimdi”yle (bir Türk) “geçmiş” (bir hititliydi, bir Selçukluydu vb.) arasında belirgin bir karşıtlığa tanıklık eder. Ne var ki, şiirin tümünde olduğu gibi, burada da karşıtlar arasında bir bağlaşım karşısında bulunduğumuzu düşünürsek, her şey kendiliğinden açıklanıverir: Pülümürlü kadın, yukarıdaki dizelerin kurgusunun ve zaman kiplerinin de ortaya koyduğu gibi, öncelikle “Türk”tür, “bugün” de yaşar, ama, “ekin”le “doğa”nın, “kişi”yle “uzam”ın derin bağlaşımında, bu topraklarda yeşermiş bütün uygarlıkların, bu topraklarda yaşamış bütün insanların somut uzantısı olarak belirir, onları sürdüren, daha da iyisi, bütünleyen insandır. Bunun

sonucu olarak, hem “kendi”, hem “başkası”, hem “şimdi”, hem de “geçmiş”tir.

Bu durumda, Pülümürlü kadının kişiliğinde yitirilen ve bulunan “zaman”ların anlamı da açıklığa kavuşur. “Yitirilen” zaman, dünden kopmuş, süreksiz, uzantısız, bölük pörçük bir “şimdi”, daha çok “doğa” düzleminde, bilinçsizce yaşanan bir süredir, erişilen “yitik zaman”sa, bilincine yeni varılan, ama en azından “Hititli”den beri bir “süreklilik” olarak yaşanması gereken, dünü bugüne bağlayarak “şimdi”yi “geçmiş”in uzantısı durumuna getiren, kesintisiz, “ekinsel” zamandır; üstelik, şimdiyi geçmişin uzantısı yapmasıyla yalnızca “artsürellik”le “eşsürellik” arasında değil, ekinle doğa arasında da bir bağlaşımı içerir. Böylece, Pülümür’ün “yaşsız”, yani hem alabildiğine genç, hem de alabildiğine yaşlı kadını, “kendi” ile “başkası”nın, “şimdi” ile “geçmiş”in, “zaman” ile “uzam”ın, “uzak” ile “yakın”ın, “kişi” ile “çevre”nin ayrılmaz biçimde kaynaştıkları “geometrik yer”, kendinde somutlaştırdığı Türkiyelilikse, yüzeysel bir “okuma"nın düşündürtebileceğinin tersine, yalnızca belli bir doğa parçasından olmak değil, “doğa” / “ekin” karşıtlığının getirdiği bütün "ayrışım”ları “bağlaşım”a dönüştüren bir ekin, bir uygarlık biçimi, çelişki ve ayrılıkları aşarak birliği, bütünlüğü kesinleyen bir bilinç düzeyidir. Şöyle özetlenebilir:

Türkiyelilik
(bağlaşım)
yabancılık
(ayrışım)

ben + başkası
yakın + uzak
şimdi + geçmiş
doğa + ekin
ben /başkası
yakın /uzak
şimdi /geçmiş
doğa /ekin

IV. SONUÇ

Görüldüğü gibi, Ecevit'in imgeleminde, ekin doğaya, güncel tarihsele, birey benzerine verdiği yerle bütünlüğe ermekte, bu bütünlük de en kusursuz biçimini Pülümürlü kadının sessiz gülümsemesinde ve yoksul sarayında saptadığımız yalınlıkta bulmaktadır. Her türlü süsten, bezekten uzak görünen şiir de yalınlığın son noktasında, "biçim" ile "içerik" arasındaki bağlaşımın anlamlı bir örneğini sunar.

{*Gösteri*, Mayıs 1981)

DÜŞ VE GERÇEK

“Neyi yazıyorsunuz? Neyi anlatmak istiyorsunuz?" türünden sorular karşısında, yazarlar da, ozanlar da bocalarlar genellikle, kesin bir yanıt vermektense, bin bir dereden su getirmeyi yeğ tutarlar. Aykırı örnekler de yok değil kuşkusuz, örneğin Robert Desnos’un yanıtı her zaman kesin ve yalın olmuştur: “Düşlerimi," demiştir hep. Üstelik, bu kısacık yanıtla yapıtının temel gerçeğini dile getirdiği söylenebilir, öyle ya, nereden bakılırsa bakılsın, düş Robert Desnos'un yapıtının temel izleği ve temel kaynağı olarak belirir. Ne var ki, bütün gerçeküstücüler gibi, Desnos için de, düşleri yazmak gerçeklerden kaçmak demek değildir. Tam tersine, gerçeği aydınlatan ışıktır düş, gerçek yaşamın eksiksiz ve vazgeçilmez bir görüntüsüdür. Örneğin Andre Breton, “düş ile gerçeğin, görünüşte uzlaşmaz olan bu iki durumun, günün birinde bir tür salt gerçeğe bir üst gerçeğe" dönüşeceğine inanır; eksiksiz ve derin gerçeğe, dünyanın kusursuz birliğine bu iki durumun kaynaşmasıyla erişilebilir ona göre. Bu bakımdan, düşlerini yazdığını söylerken, Desnos yalnızca bir yeğlemeyi değil, bir yaklaşım biçimini de dile getirir. Düş ile gerçek birbirinden ayrılmaz onun için, ölümünden sonra yayımlanan *Journal d'une apparition* adlı yapıtında, her gece odasına gelen bir kadından söz ederken, “Onu gördüm, sesini işittim, kokusunu duydum, bazı bazı hana dokundu bile,” der. “Görme, işitme, koklama ve dokunma duyuları onun varlığını kesinlemekte birleştiklerine göre, gerçekliği konusunda kuşkuya düşersem, aynı duyuların denetlediği öteki gerçeklerden de kuşku duymam gerekmez mi? Aynı duyuların kimi durumlarda beni aydınlattığını, kimi durumlarda ise aldattığını nasıl benimseyebilirim?”

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi, Robert Desnos gerçeğe karşı çıkmaz hiçbir zaman. Onun karşı çıktığı, gerçeğin koca bir boyutunun, yani düş evreninin, bir yana atılması, böylece olguların sınırlandırılıp yüzeyselleştirilmesi, yarımın bütün, sınırlının sonsuz diye sunulmasıdır. Bu durumda, bizim gerçeküstücü yapıtları yadırgamamız, kalıplaşmış bir gerçekçilik anlayışıyla koşullanmış olmamızla açıklanır. Ne olursa olsun, Desnos'un çoğu şiirlerinde, alıştığımıza pek benzemeyen, çoğu kez de onun karşıtı olarak belirlenen, tersine çevrilmiş bir dünya açılır önümüzde: kişi “ırmağın dibine doğru havalanır”, pergel “kareler ve beş köşeli üçgenler” çizer, “öğle yıldızları” ışır, yağmur “kurutur”. Bu tersine dünyanın başlıca niteliklerinden biri de ölçüsüzlüktür: burada, çok küçük diye bildiğimiz nesneler sonsuzluğun boyutlarına erişirken, çok büyük bildiklerimiz alabildiğine küçülebilir. Böylece, pencereden atılan izmarit bir yıldız oluverir, gökkuşağı bir aynaya çerçevelik eder, on sekiz metre boyunda bir karınca, başında şapkası, ördek ve penguen dolu bir arabayı çekip götürür.

Söylemek bile fazla: bu durumda, hiçbir şey değişmez biçimlerle, kesin boyutlarla belirlenemez, her şey her şeye dönüşebilir, hiçbir şey sürekli bir kimlik kazanamaz: kaşla göz arasında, kuğu kibrit kutusu, deniz giysi oluverir, “eğreltiotları, usturalar, yitik öpüşler, her şey, her şey bozulup yeniden doğar”, dünya oluşur, oluşur, bozulur, zaman bile yakasını kurtaramaz bu dönüşümlerden, geçmiş, gelecek ve bugün arasındaki ilişkiler tersine çevrilebilir:

Telgraf çekersin dünkü postayla
Bildirirsin kırlangıçlarla öldüğümüzü.

Ama bütün bu dönüşümler, bütün bu yeniden düzenlemeler evrenin birliğinin, tümlüğünün göstergeleri midir? Sezinlenen birliğe ve tümlüğe bunlardan mı varılır? Bu sorulara olumlu yanıtlar vermek zor. Desnos’un kendisi de, şiirin olağanüstü dünyayı tümüyle canlandırmaya, tümüyle yansıtmaya yetmeyeceğini, ancak “saymaca parçalarını” verebileceğini düşünür. Üstelik, bu parçalar örnekçelerini oldukları gibi yansıtmaktan da uzaktır: öncelikle dildir, sözdür, yazıdır bu parçalar, yani örneklerinden başka şeydir, öte yandan, Robert Desnos, gene bütün gerçeküstücüler gibi, yalnızca toplumun kurulu düzenine, gerçekçi olduklarını söyleyenlerin daraltılmış evrenine karşı çıkmakla kalmaz, dilin kurulu düzenine de

başkaldırır: alışılmış biçimleri, alışılmış kuralları altüst eder, bunun sonucu olan, alabildiğine özgür kullanımlara bakınca, Desnos'un dizelerine yalnızca sözcüklerin yön verdiğini söylemek bile zor olur, çünkü onlar da bölünmüş, parçalanmış olarak belirir bu dizelerde:

— *Soeur Anne, ma soeur Anne, que vois-tu uenir vers Sainte -Anne?*
— *Je vois les Pan C*
— *Je vois les crânes KC*
— *Je vois les mains DCD*

— *Je les M*
— *Je vois les pensées BC et les femmes ME*
et les poumons qui en ont AC de I'RLO
poumons noytés des ponts NMI.
Mais la minute précédente est deja trop AG.

Nerdeyse şiirin yazıldığı dilden başka bir dile çevrilmesinin olanaksızlığını kanıtlamak için yazılmış diyebileceğimiz bu dizeler, nesne ile sözcük, belirten ile belirtilen arasındaki bağıntıları da çoğaltıp karmaşıklaştırıyor. Örneğin "les mains DCD" parçası, bir düzlemde, açık bir anlamını bulunmayan "DCD elleri"nin, başka bir düzlemde "ölmüş ellerdin karşılığı (DCD: décédé: ölmüş) olabiliyor, aynı biçimde, "les ponts NMI" parçasında, bir düzlemde "NMI köprüleri", başka bir düzlemde "düşman köprüler" ya da "düşman köprüleri" (NMI: ennemi: düşman) anlamına gelebiliyor, böylece, hele kurgu ve imge özellikleri de işin içine girince, çok bilinen bir masal tümcesinden kalkıp şaşırtıcı bir "son gün" görüntüsüne varan, biçimsel bir söyleşim görüntüsü altında dağınık çağrışımlardan oluşan, umutsuz bir söyleniyi vurgulayan bu şiir, belirten ile belirtilen arasındaki bağıntıların çoğaldıkları ölçüde saymacalaştıklarına tanıklık ediyor.

Roland Barthes, *Le Degré zéro de I'écriture* adlı yapıtında, günümüz şiirinde sözcüğün, "sonsuz bir özgürlükle parıldadığını" ve "belirsiz ama olası binlerce bağıntıya doğru ışıldamaya hazırlandığını" söyledikten sonra şunları ekler: "Değişmez bağıntılar yok olduktan sonra, sözcük yalnızca dikey bir tasarıya bağlanır artık, kendi başına bir kitle, bir anlamlar, içgüdüler, uzantılar tümlüğüne dalan bir direk gibidir: ayakta bir göstergedir. Şiirsel sözcük, dolaysız bir geçmişi de, bir çevresi de

bulunmayan bir edimdir, kendisine bağlanan türlü kaynaklardan gelme içgüdülerin koyu gölgesini sunar yalnızca.” Bu sözlerin genel olarak çağdaş şiiri tanımlayıp tanımlamadığı tartışılabilir, ama Desnos’un şiirine tıpatıp uydukları kesin. Bununla birlikte, bu şiiri örten “koyu gölge” aşılması olanaksız bir karanlık değildir: sık sık yinelenen birtakım imgeler, izlekler, yönelimler, Desnos’un şiir evreninin hiç değilse ana çizgilerini belli ederler bize.

Geniş açıdan bakıldığı zaman, bütün gerçeküstücüler gibi Robert Desnos da “düzenden, ustan, gelenekten yana olduğunu söyleyen, ama ulaşa ulaşa savaşın yıkımına ulaşmış olan” bir toplum karşısında, uzlaşmasız bir başkaldırının ozanıdır. Ne var ki, kurulu düzene başkaldırarak, hiç değilse boş vererek düşün, olağanüstünün, sevinin türküsünü söylemesi, bu toplumun bir öğesi olmasını önlemez; tam tersine, kendisi ile çevresi arasındaki çelişkiyi daha keskin, daha sızılı bir biçimde duymasına yol açar: bu toplumun bir öğesidir, ama onun yabancısıdır da; uzlaşmaz bir biçimde başkaldırır, ama başkaldırı benliğinin ve yapıtının sınırlarını aşmaz; dünyayı değiştirmeye, bütün zenginliği içinde göstermeye çalışır, ama bunu yapıtında, imgelerinde başarır ancak. Ne yana yönelirse yönelsin, her köşede aşkınlıktan yoksun kenter yaşamı çıkar karşısına, bu yaşamın getirdiği yozlaşma çıkar.

Bu yüzden olacak, yakından bakıldığı zaman, çoğunlukla kuru, karanlık, ağır ve katı bir evren olarak belirir Desnos’un evreni, yapıtlarını dolduran en güleç, en canlı, en devingen varlıklar ve nesneler bile bir kuruluk, bir paslılık, bir taşlaşmışlık içinde çıkarlar karşımıza: orman “çelik”ten, kuş “tahta”dan, gül ise sırasıyla “mermer”den, “cam”dan, “kömür”den, “demir”den, “kurutma kağıdı”ndan ve “bulut”tandır. Sık sık insan nitelikleri, insan görünüşleriyle karşımıza çıkarılan bitkiler ve hayvanlar dünyanın insandışılığını somutlaştırır gibidir, dört bir yanı çevreleyen karanlıklar, başkaldırmış kişinin yalnızlığını, kopmuşluğunu keskinleştirir: “Şato kapanır, tutukevi olur”. Bazı bazı bir karşılaşma, bir kaynaşma umudu doğar gibi olsa bile, hemen siliniverir: genellikle, karşılaşmanın, bildirişimin, kaynaşmanın ya özlemi, ya “karikatür”ü vardır Desnos’un evreninde. Bütün Avrupa yazınlarının en büyük baştan çıkarıcısı Don Juan bile, bu evrende söyleninden sıyrılmış, edilgenliğe adanmış bir kişi olarak belirir: Desnos’un uzun ve unutulmaz şiiri “La Ville de Don Juan”da

umutsuzluğun simgesidir Don Juan, durmadan yinelenen düş kırıklıklarının kavşağıdır. Her şeyin kişiyi sarhoş olmaya çağırdığı bir saatte, nesnelerin kişiliklerinden ve işlevlerinden kopmuş olarak, garip bir biçimde bir araya geldikleri, hem gerçek, hem düşsel, hem belirgin, hem belirsiz bir yerde durur, seviden seviye koşan bir kişi olduğunu unutmuşçasına, gece yarısına değin, yapayalnız, sıkılmadan bekler burada. Gece yarısı, “yas kılığında, ama şapkasının uçsuz bucaksız peçesi altında çırılçıplak” bir kadın çıkıp gelir bir yan sokaktan, bir bardak, bir şişe kırmızı şarap, bir de ölü kuş vardır ellerinde, Don Juan'a bir bardak şarap verir, ölü kuşu da verir. Kendisi nasıl çıplaklığıyla seviye çağırıyor, ama yaşlılığıyla acıyı ölümü belirliyorsa, Don Juan’a sundukları da aynı kapıya çıkar böylece: coşkuya ve bütün coşkuların sonuna .Birdenbire bir kapıda beliriveren "güzel bacaklı, küçük kız” da, aynı biçimde özlenen şeylerin simgelerini, yani yokluklarını getirir ancak: bir gerdanlıkla bebeğini verir ona: kendisi, güzel bacaklarıyla çok uzak bir sevi umudu olarak belirirken, verdikleri de sevinin berisinde ve ötesinde kalır. Aydınlık bir pencerede, bir kadın soyunmaktadır. Ama onun edimleri de ancak düş kırıklığı getirir dünyanın en büyük çapkınına: giysisinin değişik parçalarını atar ona yukardan. “Çok güzel ve çok itici" bir kadın ona saatini gösterir ve artık işlemediğini söyler. Sonra bir satıcı kadın çıkagelir, önlüğünü açar, eşi görülmedik bir balık vardır içinde, balığı ırmağa atar, balık ölümün pençesine düşünceye değin çırpınır, yani canlanabileceği tek bağlamda can verir. Don Juan ilgisiz ve kımıltısızdır bütün bunlar karşısında: daha kötüsü, bir de bakarsınız ki, “kabuğu zırhlardan da sağlam" bir ağaç olmuştur. En sonunda, kesildiği zaman, geride kalan tek şey, bomboş bir çukurdur.

Böylece, bir kez daha, en taşkın sevi söyleni kısırlığın, bildirişim ve kaynaşma çabaları yalnızlığın ve kopmuşluğun, bölünmüşlüğün göstergeleri olarak çıkar karşımıza, umutların boşluğunu kesinler, ister istemez "karanlıkta ve çamurdadır kişi, ya da çakmaktaşlarının kuru ve katı çıplaklığında". Işığa ve arılığa, duru suya ulaşmak ister, ulaşacağına inanır: “Duru su, sende yunacak, sende varlığımın yansımasını bırakacağım!” diye haykırır Robert Desnos. Ne var ki, suda biçimlerin sürekliliğine inanmak, bir kez daha, üstelik daha da köklü bir biçimde, düşün egemenliğini kesinlemektir. Gerçekten de, gerçeküstücülüğün tümlük ve iki dünya arasındaki süreklilik savı ne olursa olsun, Robert Desnos’un evreninde her

şey ancak düş içinde, düşlere elverişli bir ortamda, yani kişinin yalnızlığında ve gerçek yaşamın durmuşluğunda gerçekleşir: “Bir arada olduğumuz sürece yabancıyız birbirimize," der Desnos, “ayrılır ayrılmaz bir düşünce kaynaşmasına doğuyoruz. Ve anının hiçbir etkisi yok bunda."

Öyle ya, anı gerçek bir olgunun anısı ise, bir kaynaşmanın anısı olamaz. Karşılıklı, eksiksiz bir sevinin anısı da olamaz. Kaynaşmanın bir türü olduğuna göre, gerçek sevi de yalnızca düştedir, ölçüsüz büyüklüğü, olağanüstülüğü bundan ileri gelir, ozanımızca bir deniz kazası, bir fırtına, üzerinde yaşadığımız dünyanın parçalanışı olarak nitelenmesi bundandır: düşün gerçekleşmesi sınırlı gerçeğin yıkılışı olacaktır. Bu bakımdan, hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir yazgıdır sevi, gene de hep beklenir, hep aranır Desnos’un evreninde, kaçınılmaz bir yazgı gibi düşlenir. Ne var ki, her şey gibi düşlemenin de karşılığını ödemek gerekir sonunda: durmamacasına düş kurmak, bir bakıma, anlayışa göre, kendi zararına ya da kendi yararına, düşün geçerliğini, gerçekliğini kesinlemektir. Kendi zararına ya da kendi yararına, yani kendisi de bir düş olarak. Desnos’un birçok yapıtları gibi, gerçekten son şiiri olduğu anlaşılan, “Son Şiir”i de tanıklık eder buna:

Öyle düşledim ki seni,
Öyle dolaştım, öyle konuştum,
Öyle sevdim ki gölgeni,
Hiçbir şey kalmadı senden.
Bana da gölgeler içinde gölge,
Gölgeden yüz kez daha gölge olmak kaldı,
Güneşli yaşamında senin
Gidip gidip gelecek bir gölge.

Hiç kuşkusuz, bir yazın serüveninin çıkmazı olarak nitelenebilir bu nokta, ama geçerliğini de bu noktada bulduğunu söylemek gerekir.

(*Türk Dili*, Ağustos 1976)

PROUST'UN BİR ÖYKÜSÜ ÇEVRESİNDE

A la Recherche du temps perdu'de ikide bir söz konusu edilen bir küçük parça vardır: yazı içinde bir yazı: Martinville'in çan kulelerini ele alan bir betimleme denemesi. Anlatıcıya bakılırsa, bir delikanlılık, nerdeyse bir çocukluk yazısıdır bu, onu bitirdiği zaman, yumurtasını yumurtlamış bir tavuk gibi, bağıra bağıra şarkı söyleyecek kadar sevinmiş, nice yıllardan sonra, yeniden bulup okuyunca, gene beğenmiş olacak ki, yayımlanır umuduyla "Figaro"ya yollamış, sonra da bütün yaşamının yapıtına almıştır. Daha sonra, epeyce yaşlandığı bir dönemde, bir kez daha bu delikanlılık denemesi üzerinde düşünürken, bu yazıyı yazdığı sırada "gene aynı adam" olduğunu, bu yazının "yaratılışının temel bir özelliği"ne uyduğunu ve o zamandan bu yana "hiç ilerlemediğini" gösterdiğini söyler. Biz de, bir yandan bu kesinlemeler, bir yandan bütünle parça arasındaki içkin bağdaşıklık belirtileri karşısında, küçük betimleme denemesinin şimdi içinde yer aldığı bütüne daha o zamandan uygun düştüğünü onaylamak zorunda kalırız. Üstelik, özne ile nesne arasındaki bağımlılığın getirdiği, değişik dönüşümleri yadsımasa bile, her şeyin kişinin kendi benliğinde bulunduğunu, herkesin başkalarınınkilerden farklı deneylerden geçtiğini, evreni ve nesnelerini "kendine özgü bir bakış açısı'ndan gördüğünü yineleyip durduğuna, örneğin yapıtının ünlü sanatçı kişilerinden biri olan ressam Elstir'in değişik dönemlerde yaratılmış yapıtları arasında derinden derine bağdaşık ve sürekli bağlar bulunduğunu belirttiğine göre. *A la Recherche du temps perdu*'nün anlatıcısının ağzında böyle bir kesinlemeyi doğal saymamız gerekir.

Marcel Proust’un “içöyküsel” anlatıcısı için geçerliği kuşku götürmeyen bu kesinlemenin Marcel Proust’un kendisi için de aynı ölçüde geçerli olduğu, Marcel Proust’un kendisinin de, en azından bir yazar olarak, temelde hep aynı kaldığı, bir Elstir’in değişik dönemlerde yaratılmış yapıtları arasında bulunduğu kesinlenen derin bağların onun yapıtları arasında da bulunduğu söylenebilir mi? Daha önemlisi, Marcel Proust’un anlatıcısı bu süreklilik niteliğini yalnız kendisi için değil, anlatısında söz konusu ettiği düşsel ya da gerçek bütün sanatçılar için geçerli sayar göründüğüne göre, evrensel bir sanat gerçeğini dile getirdiği savunulabilir mi? Bütün bu sorulan olumlu biçimde yanıtlamak, her sanatçı, giderek her insan için, özgül bir bütünlüğün, değişik alanlardan kaynaklanan, ama temelde hep aynı kalan bir “anlamsal evren”in varlığını kesinlemek anlamına gelir. Böyle bir varsayımın doğruluğunu kanıtlamaksa, yaklaşımımızı yazınsal bakışla sınırladığımız sürece, olanaksız görünebilir. Bununla birlikte, belirli bir düzeyi aşmış her yazarın, her sanatçının değişik yapıtlarını birbirine bağlayan birtakım yakınlıklar, hatta birtakım “değişmezler” bulunduğunu deneylerimizle biliyor, kimi zaman bunları en değişik görünüşler altında bile yakalayabiliyoruz. Hele Proust’un savma uygun olarak biçemi “bir uygulayım sorunu değil, bir görü sorunu” sayarsak, bizde bir yapıtını okuyup sevdiğimiz bir yazarın bütün yapıtlarını bulup okuma isteğini uyandıran şeyin de olsa olsa bu yakınlıklar ve değişmezler, türlü dönüşümler ardında bu yakınlık ve değişmezleri yeniden bulma umudu olduğu söylenebilir. Andre Gide’in durmamacasma değişen, hemen her yeni yapıtında yeni bir bakış, yeni bir tutumla ortaya çıkan bir yazar olduğu söylenir, ama, denilebilir ki, Andre Gide’in okuru her şeyden önce değişmeyen Andre Gide’i arar onun yapıtlarında, aramasını sürdürmesiyse düş kırıklığına uğramadığının güvencesidir.

Hiç kuşkusuz, her yapıtın kendi başına bir bütün, kendine özgü ve kendi kendine yeterli bir anlam evreni oluşturması, hem varlık, hem de yazınsal geçerlik koşulu. Üstelik, yapıtları kendi başlarına birer bütün olarak ele alan bir yaklaşımın bizi geleneksel yazın araştırmalarının götürülebildiğinden çok daha ötelere götürdüğünü yazınsal göstergebilim yeterince kanıtladı. Ama gene yazınsal göstergebilimin gerek bir yazarın tüm yapıtlarını, gerekse belli bir döneme ya da belli bir türe bağlanan yazınsal ürünlerin tümünü kendi başlarına birer yapı olarak ele almakta bir sakınca

görmediğini de biliyoruz, özgül koşulların getirdiği farklılıklar bir yana, daha geniş bir düzlemde, ortak bir derin yapının varlığım belli eden bir tutarlılığın, dizgesel bir bütünlüğün izlerini buluyoruz bunlarda da. Örneğin Balzac’ın yirmi beş, otuz yıl gibi oldukça uzun bir süre içinde birbirini izleyen değişik anlatılarında, bütün kişi ve uzam betimlemeleri hep aynı "görü”nün ürünleri, hep aynı anlam evreninin göstergeleri olarak çıkıyor karşımıza; Bemanos’un anlatılan da, denemeleri de, tartışma yazıları da hep aynı derin yapının "belirim’leri olarak tanımlanıyor, anlatıyla deneme, denemeyle tartışma yazısı arasında karşılıklı bağlar çıkıyor ortaya, tartışma yazısı anlatıya, anlatı tartışma yazışına açıldık getiriyor. Bu bakımdan, biçemin "bir uygulayım sorunu değil, bir görü sorunu” olduğunu söylerken, Proust’un anlatıcısının pek de haksız olmadığı anlaşılıyor. Ama, söylemek bile fazla, "görü” kavramıyla "anlamsal evren” kavramı arasındaki yakın bağı gözden uzak tutmamak, "biçem” kavramını da sözdizim ve kurguyla sınırlanan, yüzeysel bir işlem olarak tanımlayabileceğimiz "biçimsel uygulayım”la kanştırmamak koşuluyla. Çünkü biçemin bir görü sorunu olduğunu söylemek, onu bizim çoğu yazarlarımızın bir ustalık, bir olgunluk, giderek bir tutarlılık koşulu olarak gördükleri yüzeysel bir biçim birliğiyle özdeşleştirmeyi daha baştan yadsımaktır. Bu dar açıdan bakınca, Balzac’ta da, Bemanos’ta da, Gide’de de, Sartre’da da, Camus’de de, Butor’da da bir değil, bir çok biçemler buluruz; oysa, Proust un geniş açısından baktığımız zaman, hepsinde de sürekli "bir” biçemin varlığını sezinleriz.

Bütün bu gözlemler, birer bilimsel kesinlik niteliği taşımasalar bile, Proust'un anlatıcısının yinelemekten bıkmadığı savın geçerliği konusunda birer gösterge değeri taşıyor. Aynı savın Proust'un kendisi için de geçerli olup olmadığına gelince, Proust’un değişik yapıtlarını karşılaştırmak yeter bunu göstermeye. *A la Recherche du temps perdu* ile *Jean Santeuil* arasındaki bağıntıların yeterince ortaya konulduğunu biliyoruz. Aynı bağıntılar yazarın büyük yapıtıyla değişik gençlik denemeleri arasında da çıkıyor karşımıza. Bunun en güzel örneklerinden birini de *A la Recherche du temps perdu*'nün belki daha düşte, düşüncede bile biçimlenmediği bir dönemde, 1894’lerde yazılıp 1896 başlarında, birkaç sayı yaşadıktan sonra bir daha belirmemek üzere silinip giden hevesli dergilerinden birinde yayımlanmış bir küçük öyküde, “L’Indifferent”da buluruz. İşin ilginç yanı,

Proust'un bu öyküyü, hiç değilse bitirdikten sonra, önemsememiş olması: önce onu *Les Plaisirs et les jours*'a almayı düşünürken, daha güzel olacağını umduğu bir başka öykü, büyük bir olasılıkla *“La Mort de Baldassare Silvande*, Vicomte de Sylvanie” üzerinde çalışmaya başlayınca, gözden çıkardığı ilk parça “L'Indifferent” olmuş; onu kitabına almaktan vazgeçmiş. Daha da ilginci, Proust'un en ufak yazılarım, en önemsiz karalamalarını bile büyük bir özenle saklama alışkanlığında olmasına karşın, nedense “L’Indifferent” ötekilerin bu mutlu yazgısından yararlanamamış, unutulup gitmiş bu yüzden. Ancak Philip Kolb’un uzun araştırmaları, sayısız mektuplar arasında iz sürmeleri sonucunda, “üç çeyrek yüzyıl”dan fazla süren bir unutuluştan sonra yeniden bulunmuş. Araştırmacının sayısız mektuplar üzerinde yaptığı araştırmalardan çıkardığına göre, Proust ancak yayımlanışından on dört yıl sonra, 1910 dolaylarında anımsar bu öyküyü: dostu Robert de Flers’e yazdığı bir mektupta, adını bile anmadan, “budalaca bir öykü” diye söz eder ondan, ama hemen arkasından, herhangi bir neden göstermeden, ona gereksinim duyduğunu, dostu bu öykünün yayımlandığı dergiyi bulup yollayacak olursa sevineceğini söyler. Robert de Flers bu isteği yerine getirebilmiş mi, getirememiş mi, orasını bilmiyoruz, ama, Philip Kolb'un belirttiği gibi, Marcel Proust’un “L’Indifferent”a neden gereksinim duyduğunu kestirebiliyoruz: artık büyük yapıtını yazmaktadır bu sıralarda; bir zamanlar *Les Pîaisirs et les jours*'a alınabilecek değerde bulmadığı bu delikanlılık denemesi ise, büyük yapıtın birçok temel yönelimlerini, birçok temel izleklerini oldukça belirgin bir biçimde dile getirmiş bir öyküdür.

Örneğin her bireyin kendine özgü bir gerçeği bulunduğu, kendine özgü, tekil ve yeri doldurulmaz bir evrende yaşadığı, değişik örnekler içinde, sık sık yinelenir *A la Recherche du temps perdu*'de: başkaları arasında gidip geliriz, gene de aynı sokaklardan geçmeyiz gerçekte, başkalarıyla aynı olaylara tanık oluruz, gene de, “bellekler eşit bile olsa”, onlarla aynı şeyleri anımsamayız, çünkü nesnelerde “tinimizden kendilerine vuran yansıma”yı buluruz yalnızca. L’Indifferent’in baş kişisi Madeleine de Gouvres da, kendisine sorular soran bir dostu karşısında, “onu benliklerinde önceden taşımayanlara anlatılması olanaksız gerçekler bulunduğunu” sezerek susmayı yeğler. Nesnelerde her şeyden önce “tinimizden kendilerine vuran yansıma”yı bulduğumuzu varsayarak, nesnelerin ve kişilerin görünüşünün

kendilerine bakan kişinin içinde bulunduğu durumla biçimlenmelerini, kendilerine bakan kişinin bilincine olduklarından başka türlü yansımalarını doğal bulmamız gerekir. Ne olursa olsun, *A La Recherche du temps perdu* bu sonucu doğrulayan örneklerle doludur; “L'Indifferent" da, kendi boyutları içinde, bu konuda *A la Recherche du temps perdu*’den geri kalmaz: Lepré’yi sevmeye başlamasından sonra, çiçekler yepyeni bir dilin göstergeleri olur. Madeleine için, Lepré’nin köpeği bile olağanüstü bir ayrıcalık kazanır. Öte yandan, Madeleine’in gözlerinde “hiçbir yüz, hiçbir gülümseme, hiçbir yürüyüş” Lepré’ninkiler kadar çekici değilse, onunkiler herkesinkinden daha çekici olduğu için değil, Madeleine “onu sevdiği için”dir. Bir yandan Albertine’i tutkuyla severken, bir yandan da onu yargılamaktan geri durmayan Marcel gibi, bir yandan her dakika Odette’le birlikte olabilmek için elinden geleni yaparken, bir yandan da onun hiçbir kusurunu gözden kaçırmayan Swann gibi, Madeleine de Lepré’nin başkalarından üstün olmadığını, bedensel açıdan olsun, düşünsel açıdan olsun, çevresinde dönen erkekler arasında ondan çok daha üstün kişiler bulunduğunu görür, çevresindekilerin onu “silik" bulmalarını da fazla yadırgamaz, ama bütün ötekilerin bir “korkunç kusur”u vardır: “o olmamaları”.

Ne var ki, *A la Recherche du temps perdu*’de olduğu gibi L’Indifferent’da da, sevilen kişinin yeri doldurulmazlığı onun kendi kimliğinden, kendi farklılığından gelmez: sevilen kişi uyandırdığı tutkuda hiç de “fazla bir yer” tutmaz Proust'un evreninde; örneğin Swann Odette’e duyduğu aşkın “kendi dışındakilerce de saptanabilecek” hiçbir dış nedene dayanmadığını sezinler, bir zamanlar küçümsediği, hatta çirkin bulduğu bu kadının öz niteliklerinin kendisine böylesine bağlanmasını, böylesine değer vermesini haklı çıkarmadığını bilir. Madeleine de, aynı biçimde, Lepré’ye duyduğu aşkın nedenlerinin Lepré'den çok kendisinden kaynaklandığını, Lepré’nin “sıradan” kişiliğiyle Lepré’ye duyduğu güçlü aşk arasında “gülünç” bir oransızlık bulunduğunu görür, ama, tutkusunu tümüyle haklı çıkarmamakla birlikte, açıklayan nedenler bulur: örneğin XIII. Louis’ye benzediğini farkettikten sonra, eskisinden daha yakışıklı bulmaya başlar onu; bu andan sonra tutkusu bir yığın sanatsal anıyla birleşir, ta Amsterdam'dan ona benzeyen bir genç adam portresinin fotoğrafını getirtir. Odette de Swann’ın gözünde birdenbire ölçülmez bir değer kazanmasını Boticelli'nin

Zephora'sına benzemesine borçludur: bu benzerliğin farkına vardıktan sonra, Swann artık bozulmaya başlamış bir kadın yüzü diye bakmaz Odette'in yüzüne, ölümsüz bir sanat yapıtına bakar gibi bakar, çalışma masasının üstüne koyduğu Zephora fotoğrafını da Odette'in fotoğrafıymış gibi görür.

Bununla birlikte, ister *A la Recherche du temps perdu* söz konusu olsun, ister “L'Indifferent”, seven kişinin gerçeklerden kaçtığını bile bile bir düş evreninde yaşamaya yöneldiğini göstermez bu; tam tersine, uslama ve yargılama güçlerini hiçbir zaman yitirmemeleri bir yana, inatla gerçeğin ardına düşerler Proust'un tutkunları, sevdiklerinin geçmiş ve güncel yaşamlarının bütün ayrıntılarını bilmek ister, bunun için en olmadık yollara başvurmaktan çekinmezler: Albertine'in ölümünden sonra bile, Marcel onun yaşamının kendisi için gizli kalmış yönlerini öğrenebilmek için bitip tükenmek bilmeyen soruşturmalara, uslamalara girişir: Swann, Odette'in daha kendisini tanımadığı yıllarda, Bade'da ve Nice'te sürdüğü bulanık yaşamın en ufak ayrıntılarını bile yeniden kurabilmek için, tutkulu bir araştırmacı gibi, günlerce, aylarca çalışmaya, belgeler karıştırmaya hazırdır; Madeleine, dolambaçlı bir dil kullanarak, Lepré'yi yakından tanıyanlardan onun gizli ilişkilerini öğrenmeye çalışır. Bütün bu araştırmalar, bu acılı ve küçük düşürücü soruşturmalar çoğu kez birtakım aykırı ilişkilerin dağınık öğelerini çıkarır Proust'un tutkunlarının önüne; üstelik, buldukları ne olursa olsun, bir şeyleri bir daha hiç yakalayamamak üzere elden kaçırmış olmanın acısını tadarlar her zaman: çok sevenin sevilmemeye, hiç değilse gittikçe daha az sevilmeye adanmış olması bir yana, hiçbir zaman tümüyle kavradıklarını söyleyemeyecekleri, hiçbir zaman egemen olamayacakları, değiştiremeyecekleri bir yaşam parçasıdır erişmeye çabaladıkları: başkasının geçmiş yaşamının erişilmezliği ve değiştirilmezliği sevenle sevilen arasındaki uzaklığın indirgenmezliğini kanıtlar.

Bütün bunlar, gençlik çağının küçük öyküsüyle olgunluk çağının büyük anlatısı arasındaki bağıntıların yalnızca bir bölümü. Yalın okuma düzeyini aştıkça, daha köklü, daha derin bağıntılarla karşılaşacağımızı sezdiren belirtiler de az değil. Ama yalın okumayla saptanan bu bağıntılar bile, en azından “aşk” kavramının "L'Indifférent”da neyse, *A la Recherche du temps perdu*'de de o olduğunu gösteriyor. Gene de bu sonuca dayanarak Marcel Proust'un gerçekten hiç “ilerlemediğini”, bunun sonucu olarak da, içerdiği

derinliklere karşın, yirmi yaşında bir yazarlık heveslisinin yapıtı olduğunu belli eden “L’Indifferent”ın *A la Recherche du temps perdu* ile eşdeğerde olduğunu kesinlemek olanaksız: “L’Indifférent” kendisini aşan bir evrene göndermelerde bulunuyor, *A la Recherche du temps perdu* ise bu evrenin kendisi. Bununla birlikte, yalnızca bu göndermeler nedeniyle bile olsa, İkincisinden birincisine bir şeyler geçtiğini, onu bizim gözümüzde kendi başına görünebileceğinden çok daha ilginç, çok daha derin, çok daha değerli kıldığını yadsımak da olanaksız. Olgunluk çağının yapıtının gençlik denemesine kazandırdığı bu değer bile gerçek sanatçının yapıtları arasındaki temel birliğin bir göstergesi değil mi?

(*Dilbilim* IV, 1979)

ROLAND BARTHES VE DENEME

Çokları bir yazın adamından çok, bir bilim adamı diye bilir Roland Barthes'ı: insan bilimlerinin en ilginç öncülerinden biridir bunlar için, toplumbilimci, göstergebilimci, hatta dilbilimcidir; denemeciliği, eleştirmenliği daha sonra gelir. Kimileri de, tam tersine, Özgün bir yazın adamının en belirgin niteliklerini bulur onda. Georges Mounin’e bakılırsa, bu durum yazarın pek de dürüst sayılamayacak bir tutumunun sonucudur her şeyden önce. Ona göre, felsefe, ruhbilim, toplumbilim, dilbilim, göstergebilim, eleştiri, budunbilim arasında dolaşır durur Roland Barthes, hem de bunu öyle bir biçimde yapar ki, uyandırdığı en kesin kanı, araştırma dallan arasında sürdürülmesi gereken alışverişin bu olmadığıdır, öte yandan, gene Georges Mounin’e göre, Roland Barthes, şaşırtıcı bir el çabukluğuyla, kaşla göz arasında tutum değiştiren bir yazardır: araştırmacı Roland Barthes’a yöneldiğiniz zaman yalnızca bir denemeci olduğunu söyler gibidir; denemeci Ronald Barthes'a seslendiğiniz zaman da bilim adamının kuram ve terim “maki”lerine çekilir.[64]

Georges Mounin’in gözlemleri Roland Barthes konusunda süregelen bulanıklığı çok iyi yansıtıyor. Üstelik, belli bir açıdan bakılınca, yüzde yüz haksız oldukları da söylenemez. Bir yazısında Gérard Genette’in de söylediği gibi, hem yöntem ve ülkü, hem de konu açısından, büyük bir çeşitlilik gösterir Barthes’ın yapıtı: Sartre’dan Bachelard’a, Freud’dan Marx’a, Saussure'den Lévi - Strauss’a değin birçok düşünürün etkisinde kalır; bir bakarsınız, “uzlaşmaz bir Marx'çı olarak", Bertolt Brecht'in kuramlarını yerleştirmeye çalışır; bir bakarsınız, “yeni roman" akımının

sözcüsü oluvermiştir.[65] Aynı betikte, aynı yazara birbirine karşıt görünen yöntemlerle yaklaşmak bile ürkütmez onu. Bütün bunlar, hiç değilse ilk bakışta, eleştiriye açık özelliklerdir. Ne var ki. Mounin, Roland Barthes'ı eleştirirken, ona yüklediği yanlışlığa kendisi düşer: bir denemeci olarak niteler onu, ama bir dilbilimci, bir göstergebilimci olarak yerer. Daha da kötüsü, *Systeme de la mode* ya da "Introduction é l'analyse structurale des récits" üzerinde değil, Mythologies'nin bir bölümü ile "Elements de semiologie"nin küçücük bir parçası üzerinde girişir bu işe. Ama yargıları sert ve kesindir: ünlü yazan Arc de Triomphe Caddesi kılığına bürünmüş bir çıkmaz, yani kendini bir bilim adamı, bir kuramcı gibi göstermeye çalışan bir göz boyayıcı olarak nitelemeye dek götürür yergiyi.

Oysa Roland Barthes'm birçok yapıtları, bu arada *Es-sais critiques*'te yer alan "Yazar ve Yazman" adlı yazısı, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak bir biçimde yalanlar bu görüşü. Bu yazı, yazım erek bilmesi sonucu, "dünyanın niçin'ini kesinlikle bir *nasıl yazmalı*'da" eriten, bunun sonucu olarak, "kendi yapısını da, dünyanın yapısını da sözün yapısında" yitiren "yazar", yani yazın adamı ile, dili ancak "basit bir araç" olarak gördüğünden, "sözünün dünyanın anlam belirsizliğine son verdiğini, (geçici olduğunu bilse bile) dönüşsüz bir açıklama ya da (alçakgönüllü bir öğretici olarak kalmak istese bile) tartışma götürmez bir bilgi getirdiğini" sanan "yazman", yani aydın, düşünür ya da bilim adamı arasına kesin bir çizgi çeker.[66] Barthes, "yazman"lığı değil, "yazar"lığı seçtiğini daha ilk yazılarında belli eder. 1970'te, haftalık bir dergide yayımlanan bir konuşmada da bir kez daha kesinler bunu: "Bir yazar olmak isterdim," der: "Bir toplumbilim yazısı yazan toplumbilimci kimi söz sanatlarından yararlanmayı yadsıyorsa bir yazmandır."[67]

Kendisi öncelikle yazarlığı seçmiş olsa bile, yazar olma hakkını bilim adamlarına da tanıdığına göre, özellikle Essais critiques (1964) ve S/Z (1970) ile sınırlanan dönemde, gerek kullandığı terimler, gerekse yararlandığı yöntemler açısından, yapıtlarında bilimsellik eğiliminin gittikçe artması bizi şaşırtmamalıdır. Gene de onu tam anlamıyla bir bilim adamı olarak nitelemeyi gerektirmez bu durum, örneğin *Systeme de la mode* ince ve ayrıntılı bir göstergebilim araştırmasıdır, ama Barthes, yapıtın önsözünde, uyguladığı göstergebilimi bir "sanat", kendisini ise bir "çırak" olarak niteler: "Burada önerilen, daha şimdiden, göstergebilimin belirli bir

tarihidir; biçimlenmekte olan yeni düşünsel sanat karşısında, bu betik biraz safça bir ‘vitrail’ sayılabilir; umarım, okur bir öğretinin kesinliklerini değil, bir araştırmanın değişmez sonuçlarını da değil, daha çok bir çıraklığın inançlarını, eğinimlerini, deneylerini bulacaktır onda: anlamı, dolayısıyla da –belki– yararı buradadır.”{68}

Bu içten açıklama olmasa bile, Barthes’ın öncelikle bir yazın adamı, bir denemeci olduğunu anlamak için, onun başlıca yapıtlarını şöyle bir gözden geçirmek yeter, örneğin *Le Degré zéro de I’écriture*, “bütün ötekilerden ayrılan", seçkin bir denemeciyi muştulaması bir yana, öncelikle nesnel bir “yazı”nın olanaksızlığını ortaya koymak ister. İkinci betiği *Michelet par lui -méme* ilk bakışta eleştirel bir inceleme taslağı biçiminde çıkar karşımıza “bilinçli” imgeler düzeyinde kalarak, “özdeğin belirli nitelikleri karşısında Michelet’nin tutumlarının izleklerini” çözer; ne var ki, bir adım daha atarak “çözme”den “düzenleme”ye geçmeye yanaşmadığı için, inceleme ister istemez bir döküm olarak kalır. *Mythologies* eşsiz bir ustalık ve açık görüşlülükle küçük kenter söylenlerini ele alır, çağdaş yaşamda nesnelerin yüzlerinin ne denli değiştirildiğine, olguların ne denli saptırıldığına tanıklık eder. Bugün bile, bu betikten söz ederken, başlıca çabasının saldırdığı söylenlerin temelinde yatan aldatmacayı, “göstergenin doğallığını topa tutmak” olduğunu, yani bilimsel olmaktan çok, törel bir amaç güttüğünü kesinler, öte yandan, betiğin sonunda yer alan “Le Mythe, aujourd hui" adlı, oldukça uzun yazı onun göstergebilim doğrultusundaki ilk kesin adımını belgelese bile, *Mythologies*, hem yaklaşımı, hem deyişi nedeniyle, bir kısa denemeler toplamı olarak kalır.

Birçoklarınca bir başyapıt olarak nitelenen *Sur Racine*, "hem yapısal, hem çözümsel türde bir Racine budunbilimi kurmayı dener,{69} başka bir deyişle, bir bilim adamının kolay kolay benimsemeyeceği bir tutumu: iki ayrı yöntemin, yapısalcılıkla tinsel çözümlemenin birleştirilmesini içerir. Baştan sona, “Le Mythe, aujourd hui" de belirlenmiş olan, ama son çözüme götürmekte yetersiz kalan bir anlam çözümlemesi kalıbına dayandırılan *Systéme de la mode*, göstergebilimcilerin sık sık başvurdukları bir kaynak betiktir, gene de salt bilim açısından ele alındığı zaman, parlak bir başarısızlığın öyküsü gibi görünür: burada da, bütünlük bilimsel olmaktan çok, yazınsaldır. "Eléments de sémiologie” ile “Introduction a l’analyse structurale des récits", kuramsal nitelikleri fazlasıyla ağır basmakla birlikte,

özgün bir yazın adamının kişisel deyişinin damgasını da taşırlar. Üstelik, bu incelemelerde de, bir Greimas'ın, bir Bremond'un kuramsal araştırmaları karşısında ne denli saygılı olursa olsun, Barthes bilimsel kesinlikler olarak değil, birer "esinleme" olarak benimser bunları, birbirleriyle uzlaştırma çabasıyla da bir bakıma onları aşar.

Roland Barthes'ın bir başka ilginç yapıtı, “deneme" diye nitelediği S/Z, “yapısal” olmadan önce "tümcül" olmak isteyen bir anlatı incelemesidir. Ama burada amaçlanan tümlük, bir bakıma, yazarın ekininin tümlüğüdür: Balzac'ın anlatısı denemecinin usunda neler uyandırıyorsa, hepsinin yan yana getirilmesi söz konusudur, denemeci daha öteye geçme gözüpekliğini göstermez. Böylece, bu sınırlar içinde bile, tümlük bir düşten başka bir şey değildir.

Ama, daha öteye gitmeden önce, şu soruya bir yanıt aramak yerinde bir tutum olur: Barthes bir yandan bilimsel kuram, yöntem ve terimleri bu denli önemserken, neden bir yandan bilime yan çizer? Oldukça açıktır bu yanıt: ilk uğradığı etkilerden birini, Sartre'ın etkisini sürdürerek, çağının bir kişisi olmak, çağının tüm bilgilerine erişmek ister. Gerek insan bilimleri, gerekse yazın ya da oyun alanında, en yeni yazarlara, en yeni araştırmalara gösterdiği ilginin nedeni budur.[70] Hiçbir zaman kesin bir tutumda demirlememesine gelince, alabildiğine özerk tutumunun sonucudur bu. Bilgilerimizin sınırlılığını, kesinlemelerimizin altında yatan bulanıklık payını deneyleriyle bilen bir düşünür olarak, kuşkudan hiçbir zaman uzaklaşmaz. Çoğunluk kendisini bir yapısalcı olarak bilir, ama o çağımızın bu büyük düşünce akımından alabildiğine bağımsız bir dille söz eder: “Kalıcılık yapısalcı kişi için pek bir önem taşımaz kuşkusuz,” diyen yazar: “Yapısalcılığın da dünyanın dünyayla birlikte değişecek bir biçim'i olduğunu bilir; kendi geçerliğini (gerçeğini değil) dünyanın eski dillerini yeni bir biçimde konuşma gücünde bulduğu gibi, kendi görevinin bitmesi için de tarihin içinden bu kez kendisini konuşacak yeni bir dil çıkmasının yeteceğini bilir.”[71] Çünkü, Roland Barthes'a göre, insan bilimlerini ayakta tutan şey, ayrıntılarının “kanıt”ından çok, dizgelerinin “tutarlılığı”dır: ‘‘nesnenin ve bakışın yepyeni göreceliği” bilim ile sanatın ortak özelliği olarak belirir.[72] Bu durumda, eleştiri de bir “gerçekler" araştırması değil, bir “geçerlikler” araştırması olarak tanımlanır,[73] ister istemez: eleştirel söylem, “gecikme ile, ama tümüyle bu gecikmenin içine yerleşerek, böylece

de ona bir anlam katarak: Racine, Racine'dir, Proust, Proust'tur, demektir; eleştirel 'kanıt' diye bir şey varsa, bu kanıt sorguya çekilen yapıtı 'açma' yeteneğine değil, tam tersine, onu elden geldiğince eksiksiz bir biçimde, kendi diliyle 'örtme' yeteneğine dayanır."[74]

Söylemek bile fazla, bir yapıtı kendi diliyle "örtmek", onu kendi kendinden başka bir şeye dönüştürmektir; böylece, bir anlamda onu çoğaltırken, bir anlamda da azaltmak, indirgemektir: eleştirmen ya da araştırmacı, bir yazıyı (ya da bir nesneyi) başka bir yazıya (ya da başka bir nesneye) dönüştürürken, belirli anlamlarla sınırlar onu, oysa, kuramsal olarak, yazı ya da nesne kendi başına sayısız anlamlara gelebilir. İnsan bilimleri alanında olduğu gibi, eleştiri alanında da değişik yaklaşım yöntemlerinin varlığını geçerli kılan budur.

Öyleyse Roland Barthes'm tutumunun bir seçimden çok, bir boyun eğişten ileri geldiği söylenebilir: bizi öznelliğimizin dar sınırları içine kapatan, türlü engellerle çevrilmişiz dört bir yandan. "Gerçekten de, yapıtın kendisini sorguya çeken kişinin benliği ve öyküsü dışında kalan, bir nesne olduğuna, eleştirmenin yapıta karşı bir tür dışardalık hakkı kazandığına nasıl inanmalı? Çoğu eleştirmenlerin inceledikleri yazarla yapıt arasında varsaydıkları derin ilişki, kendi yapıtları ve kendi zamanları söz konusu olunca, hangi mucizeyle ortadan kalkar? Yazar için geçerli olup da eleştirmen için geçerli olmayan yasalar mı var"[75] öyleyse eleştiri yalnızca "söylem üzerine bir söylemedir, üstelik bizim kendi söylemimiz az çok bir bulanıklık öğesi olarak girer işin içine. Barthes daha ilk betiği *Le Degré zéro de I'écriture*'de, oluşumunda yer alan sözcüklerin "yeni anlamlar ortasında gizlemsel bir biçimde süren ikinci bir belleği" bulunması nedeniyle hiçbir zaman "arı" olmayan dil ile temelini yazarın gizli ve kişisel evreninde bulan "deyiş" ve bunlara eklenerek bağıntıları daha da karmaşık bir duruma sokan "yazı" arasında yaptığı ayrımla belirlemiştir bu düşünceyi: "Dil ile deyiş kör güçlerdir; yazı ise bir tarihsel dayanışım edimi. Dil ile deyiş birer nesnedir; yazı ise bir işlev: yaratım ile toplum arasında bir bağıntı, toplumsal varımıyla değişen yazınsal dildir, insansal güdümü içinde kavranılan ve böylece büyük insansal çalkantılara bağlanan biçimdir."[76]

Böylece, yaptıklarımızın, özellikle de söylediklerimizin bulanıklığı ve göreceliği nedeniyle, bir kuramcı niteliğine büründüğü zaman bile, Roland Barthes öznellikten sıyrılmış bir araştırmacı olarak değil, alabildiğine öznel bir yazar olarak çıkar karşımıza. Deyişi de, düşüncesi de öznelliğin derin izlerini taşır. Valéry'nin düşlediği sanat eleştirisi, yaratıcı bir çabasının bu çabayı harcayanın adını anmayı bile gerek-görmeyecek ölçüde soyut bir tarihiydi. Roland Barthes'm eleştirilerinde, hiç değilse bir ölçüde, durum tersine çevrilir: başka bir dil üzerinde kendi dilini denemekten öte bir şey yapmadığına göre, eleştirisinde kendi dilinin, kendi bilgisinin olanaklarını araştırır gerçekte, öncelikle kendi kendinden söz eder, Proust'un Brichot'su gibi, üçüncü kişi ağzından yazdığı zaman bile, "ben" diye konuşur hep. Ama Brichot'nun çevresinde yoğunlaşan alaylı eleştirilere dayanamayarak "ben"den "o"ya geçmesine karşılık, Barthes'ın "o"dan "ben"e yaklaştığını görürüz: ilk yapıtlarında, kimi önsözler bir yana, kendinden ancak "bu satırların yazarı" diye söz ederken, yavaş yavaş bu tutumdan uzaklaşır: *I'Empire des signes* adlı yapıtında, biraz da konuyu getiren özel koşulların sonucu olarak, "ben" öne çıkar, ama *Sade*, *Fourier*, *Loyola*'da, konu hiç gerektirmemekle birlikte, yazarın özel yaşamından alındıkları açıklıkla belli edilen öğeler buluruz; *le Plaisir du texte*'te, baş sorunlar gene yazın ve yazı olmakla birlikte, doğrudan doğruya "ben"in deneyleri, "ben"in izlenimleri söz konusudur, üstelik yazın da her şeyden önce duyumsal bir ergi konusu olarak algılanıp betimlenir burada; bugüne değin yayımladığı kitapların sonuncusu ise, yazar için "ben"in erişebileceği en son çizgiyi, özne ile nesnenin, anlatıcı ile konunun özdeşliğini belirler: *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Ama "ben"in bu denli öncelik kazanması, söz konusu Roland Barthes'sa, bir kendi iç evreniyle yetinme, kendi duyuları, kendi duygularıyla coşma nedeni değildir; tam tersine, sınırlarını ve olanaklarını değerlendirmesinde büyük bir kolaylık sağlar yazara. Böylece, daha yolunun başında, yazmanlığı değil, yazarlığı seçen Barthes, aldığı bunca yoldan sonra bile, uğraşının çevre çizgilerini alçakgönüllülükle belirler: "Profesör tümcelerini bitiren bir kişidir. Görüşleri sorulan politikacı, besbelli, tümcesine bir son tasarlamakta zorluk çeker: ya sözleri bitiverirse? Bütün politik yaşamı zarar görebilir bundan! Ya yazar? Valery: 'Sözcükler düşünülmez, yalnızca tümceler düşünülür,' diyordu. Yazar olduğu için böyle konuşuyordu. Yazar,

düşüncesini, tutkusunu ya da düşlemini anlatan kişi değil, tümceler düşünen kişidir: bir Tümce-Düşünür'dür o (yani: ne büsbütün bir düşünür, ne de büsbütün bir tümceci)”[77]

Roland Barthes'ın günümüz Fransız yazınının en büyük deyiş ustalarından biri olması bir ölçüde bu sözlerle açıklanır. Ama, söylemek bile fazla, aynı sözler deyiş güzelliğinin kişiyi yazar yapmaya yetmediğini de içermektedir. Yazar "büsbütün bir tümceci”, bir geveze değilse, belirli bir evrede, belirli bir toplumda yer aldığı, bunların sınırları içinde, bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde, belirli bir erimciliğe bağlandığı içindir: tümceleri, ister istemez, hem biçimleri, hem içerikleriyle, belirli bir erimciliğin anlatımlarıdır, öyleyse, bir “tümce-düşünür” olmak, hiçbir zaman bir kopma, bir kapanma etkeni değildir. Barthes da çağının ve toplumunun yazın, düşün ve bilim akımları içinde yerini alır. Ama, önemle belirtmek gerekir ki, bu yer öğretisel olmaktan çok, töreldir onun için: ölçülülüğü hiçbir zaman elden bırakmasa bile, başlı başına birer değer, birer yaşama biçimi olarak benimsediği yenilikten ve yaratıcılıktan yanadır her zaman, alışılmıştan, kesinlikle kurulmuştan, durmuş oturmuştan değil: "hazır bulduğum sözcükleri istemiyorum da onun için yazıyorum,” der *le Plaisir du texte*'te, sonra da şunları söyler: "Günümüz toplumundaki yabancılaşmadan kurtulmak için, bir yol kaldı kala kala: ileriye doğru kaçış: her eski dil kuşku uyandırıcı bir niteliğe bürünüyor hemen ve her dil yinelenir, yinelenmez eskiyor.”[78]

Roland Barthes bu görüşünü çok daha önce, *le Degré zéro de I'écriture*'de dile getirmiş, "Çağdaşlık olanaksız bir yazın aramakla başlar,”[79] demişti. Ne olursa olsun, çağdaşlık ya da yenilik bir törel değer olarak benimsenince, önemin de çabanın gösterildiği alandan çok, doğrudan doğruya çabanın kendisinde görülmesi doğal bir sonuç olarak belirir. Bu durumda, bilimsellik ya da yazınsallık, öznellik ya da nesnellik ikincil bir düzeyde kalır ve *I'Empire des signes* gibi bir yapıtın bulanık kimliği geçerlik kazanır. Bu kitabın yazarın Japonya'ya yaptığı bir yolculuğun ürünü olduğu, bir bakıma tümüyle öznenin dışında kalan bir nesneyi içerdiği düşünülürse, ilk beklenen eksiksiz bir nesnelliktir, ama, daha ilk satırların, yazar hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak bir biçimde öznelliği kesinler: “Düşsel bir halk tasarlamak istersem, düşlemimde hiçbir gerçek ülkeye gölge düşürmeyecek bir biçimde, ona uydurma bir ad verebilir, onu

açıktan açığa öyküsel bir nesne olarak ele alabilir, yeni bir Garabagne ülkesi kurabilirim (...). En ufak bir gerçeği göstermek ya da çözümlemek (...) savında bulunmadan, dünyada bir yerde (orada) birtakım çizgiler seçebilir (...), bu çizgilerle bir dizge oluşturabilirim. İşte bu dizgeyi Japonya diye adlandıracağım."[80]

Görüldüğü gibi, *I'Empire des signes* hem bir öznelliğin, hem de bu öznellikte temellenen bir imgelemenin anlatımı olarak çıkıyor karşımıza, aynı zamanda bir "dizge" olma ereği de temel çelişkiyi yansıtıyor; nesnelliğe ulaşmak isteyen öznelliğin çelişkisini. Bu çelişki, hiç değilse ilk bakışta, aşılmaz gibi de görünmüyor: burada, kendi benliğine, kendi ekinine alabildiğine yabancı bir çevrededir yazar, halkın ve ülkenin hem içinde, hem dışındadır: görür, ama bilmez; işitir, ama anlamaz. Bununla birlikte, geçilen bu sokaklar, dirsek dirseğe gelinen bu insanlar resimli yayınlarda görmeye alıştıklarımız da değildir; kişi burada "yeni bir söz ve dil, dizi ve birey, beden ve ırk eytişimi" karşısındadır: "her beden (her sözcük) yalnız kendisini söyler, gene de bir sınıfa gönderir".[81]

Böylece, bu yabancı ülkede, nerdeyse kendiliğinden bir göstergeler dizgesi biçimlenmektedir. Daha anlaşılır bir duruma gelebilmek için, her dizge yöntemli bir indirgeme işlemini gerektirir; burada, gözle görülemeyen şeylerin elenmesiyle, bu işlem nerdeyse kendiliğinden gerçekleşivermiştir: bu imparatorlukta kişilerin, nesnelerin yüzleri ve bunlar arasındaki görsel bağıntılar oluşturacaktır dizgeyi: kişiler bedenlerinin yüzeyine, nesneler yalnızca görünüşlerine indirgenmiş olacaktır: "Bakış değil, göz, tin değil, aralık" diye yazar Barthes: "İçerik bir daha dönmemesiye atılmış; kavranacak hiçbir şey yok". Her nesne yalnızca kendi kendinin göstergesi olarak algılandığına, iki nesne arasındaki bağıntı aynı bütünün parçaları olmaktan öteye geçmediğine göre, böyle olması, görünenin ötesinde kavranılacak hiçbir şey bulunmaması doğaldır. Bir yapıdan, bir dizgeden söz edebilmek için, öğeler arasında daha başka bağıntılar bulunması gerekir, bir basamaklanma gerekir, ama Japonya'da yazarın gözleri önüne serilen nesneler ve kişiler arasında bu bağıntılar belirmez, herhangi bir basamaklanma da söz konusu değildir: Tokyo odağı boş bir kenttir, armağanla armağanın konulduğu kutu aynı ölçüde birer nesnedir, hangisinin daha önemli olduğunu, hangisinin daha çok değer taşıdığını söylemek bile olanaksızdır. Olsa olsa, nesneler, yüzler ve edimler arasında sürekli olarak

karşımıza çıkan, ilginç bir benzerlik bağıntısından söz edilebilir, örneğin basit bir aşçının edimi "yazısal”dır, oda "tek bir fırça vuruşuyla yazılmış” gibi görünür, coşku "okuma” olur, sessizlik "yazılarla” dolar.

Ama bütün bu benzerliklerin betimlenen nesnelerden önce, öznenin köklenmiş tutkularını yansıttığını söylemek bile gerekmez, eleştirmenin başka bir dili kendi diliyle "örtmesi” gibi, Barthes da Japonya diye adlandırdığı yarı gerçek, yarı düşsel ülkeyi kendi benliğiyle örter, Japonya diye adlandırdığı bu özgün ülke aracılığıyla kendi kendini söyler. Böylece, *Michelet par lui-méme* nasıl döküm düzleminden öteye geçmemişse, *Systéme de la mode* nasıl bir yerden sonra aynı niteliğe bürünmüşse, *S/Z* nasıl incelenen yapıttan çok, araştırmacının ekininin tümlüğüne erişme doğrultusunda bir çaba oluşmuşsa, hem gözlem, hem düşlem ürünü olan bu yapıt da, beklenenin tersine, çizginin berisinde kalır gene: "öğeler, hepsinde yinelenen niteliklerle, art arda yığılır durmadan, ama dizge, her zaman sezinlenen, özlenen, aranan, her zaman sözü edilen dizge, burada da bir türlü erişilemeyen bir gerçek, bir türlü gerçekleştirilemeyen bir düş olarak kalır. Erişilebilmiş bir dizgede söz edilebilirse, o da bu erişme çabasının kendisidir: *I’Empire des signes*.

Bütün bunlar Roland Barthes’ın başarısızlığını mı gösterir? Hayır, tam tersine, türlü görünüşler altında, "yazı”sını belirleyen temel türün bir gereği olarak hiçbir zaman konusunu tüketmek savında bulunmayan bir yazar olmakla kalmayıp onun tükenmezliğini de kanıtlayan, gerçek bir denemeci olduğunu gösterir. Başlıca öğreticiliği, başlıca üstünlüğü de, en büyük denemecide olduğu gibi, nesnede öznenin tümlüğü yönünde harcadığı, bitmez, tükenmez çabadır belki. Böylece, bir yandan dünyayı kavrama çabalarımızın sınırlılığını gösterirken, bir yandan da Balzac'ın şu güzel sözünü düşündürten, eşsiz bir alçakgönüllülük dersi verir bize: “Hâlâ nereye gittiğimizi bilmesek bile, yolculuğun yorgunluklarını çok iyi tanıyoruz."

(*Dilbilim*, I, 1976)

GREİMAS’IN *MAUPASSANT*’I

Günümüzde gerek genel olarak yazın olgusu, gerekse tekil yazın yapıtları üzerinde en ilginç, en ileri, en doyurucu araştırmaların yazınsal göstergebilim alanında gerçekleştirildiği, konuya önyargısız bir gözle bakabilenlerin çoğunlukla benimsedikleri bir gerçek. Ama, bu alanda bile, ortaya konulan bütün ürünlerin aynı ölçüde başarılı olmadıkları gibi hep aynı yönelimleri sürdürmedikleri de açık: nerdeyse her gün yeni bir örnek, her yeni örnek de yeni bir açı, yeni bir yönelim getiriyor. Bu türlü dalgalanmaların yeni bir bilim dalı için gerçek bir canlılık belirtisi olduğunu söylemek bile gerekmez, ama değişik yönelimler içinde en tutarlı, en geçerli yolun hangisi olduğunun saptanmasını içinden çıkılmaz bir sorun durumuna getirdiği de ortada. Gene de, en belirgin Örnekleri ele alacak olursak, yazınsal göstergebilim araştırmalarının birbirinden oldukça farklı iki ana çizgi üzerinde geliştiğini söyleyebiliriz: içerik çözümlemesi ile anlatı işlevleri çözümlemesi.

Bunlardan birincisi doğrudan doğruya yapısalcı görüşe bağlanır ve yazın yapıtının anlam evrenini dizgesel bir biçimde yeniden kurarak derin eklemlenimlerini gözler önüne sermeyi amaçlar. Hiç değilse en iyi örneklerinde, nerdeyse eksiksiz bir biçimde gerçekleştirir bu amacını. Tek sakıncası, söz konusu anlam evrinini *taşıyan* söylem türü üzerinde yeterince durmaması, başka bir deyişle, sözcelemden çok sözceye, söyleme biçiminden çok söylenen şeye önem vermesinin kaçınılmaz sonucu olarak, bir koşuğu, bir öyküyü, bir denemeyi, bir siyasal söylevi ya da bir koşuklar, öyküler, denemeler, siyasal söylevler toplamını aralarında fazla bir ayrım

gözetmeden, aynı yaklaşımla ele alabilmesidir. Daha çok biçimci görüşe bağlanan ve çoğu kez ünlü Rus biçimcisi Vladimir Propp'un başlattığı yöntemi geliştirmeyi amaçlayan ikinci yönelim ise, anlatı kurgusunun temel öğelerini ortaya koymakla yetinmesi, bu öğelerin de son indirgemede bütün anlatılarda üç aşağı, beş yukarı aynı kalması nedeniyle, Greimas'ın söylediği gibi, “ne anlatı kurguları konusundaki bilgimizi artırmakta, ne de incelenen metinlerin özgüllüğünü ortaya koyabilmektedir.”[82]

Bu durumda, söz konusu iki yaklaşım türünün, birbirlerini bütünlemedikleri sürece, inceledikleri nesnenin berisinde kalmaktan kurtulamayacakları açık. Yapısalcılığın en ünlü kuramcılarından Claude Lévi-Strauss’un, bir yandan Propp’un yapıtının önemini ve öncü niteliğini vurgularken, bir yandan da onun öncelikle biçim üzerinde durmasını eleştirerek: “Biçim ile içerik aynı özdendir, aynı çözümlemeye göre değerlendirilir. İçerik gerçekliğini yapıdan alır, biçim dediğimiz şey de içeriği oluşturan yerel yapıların genel yapı içinde düzenlenişinden başka bir şey değildir,”[83] demesi bundan. Göstergebilimin gelişmesine en büyük katkıyı sağlayan Algirdas Julien Greimas’ın, bir ölçüde Propp’a bağlılığını kesinlemekle birlikte, anlatıyı hem bir “kavram ulamları dizgesi”, hem “özneleri insanlar (ya da insanlaştırılmış varlıklar) olan bir eylemler ve deneyler kesiti”[84] olarak ele alması da bundan. Üstelik, Greimas çözümlemelerini her iki düzlem arasındaki karşılıklı bağıntılara dayandırarak yapar bunu. Claude Bremond’un ileri sürdüğü gibi bu düzlemler sırasında bir “değer basamaklanması” kurarak değil: iki düzlem de tüm öğeleriyle aynı bütüne bağlanır, aynı bütün içinde birbirini tamamlar.

Greima göstergebilimin temel yapıtı olarak anılan *Sémantique structurale*’den beri benimsediği bir tutum bu, ama *Maupassant*, *La Sémiotique du texte: exercices pratiques* (*Maupassant*, *Metin Göstergebilimi*: *Uygulayımsal Alıştırmalar*) adlı son yapıtında, hiçbir zaman vazgeçmediği bu bileştirici yaklaşımın gerçekten parlak bir örneğini sunuyor. Bütün oylumu beş, altı sayfayı geçmeyen tek bir yazınsal öykünün: “Maupassant’ın Deux amis'sinin elden geldiğince eksiksiz bir okuması olmak isteyen bu şöyle böyle üç yüz sayfalık, kocaman yapıt, hem alçakgönüllü, hem de çok şey isteyen bir amaçla çıkıyor karşımıza: metni sorguya çeken göstergebilimcinin onu kendi açısından okunur kılmak için giriştiği işlemleri ve bunların karşımıza çıkardığı, özel ya da genel, değişik

sorunları ortaya koymak, böylece, adından da anlaşılacağı gibi, bir dizi “uygulayımsal alıştırma örneği” sunmak. Gerçekten de, göstergebilimcinin giriştiği işlem, her şeyden önce bu kısacık öykünün hem anlamsal, hem anlatısal düzenini ortaya çıkarmayı amaçladığına göre, araştırma süresince, kimilerinin şimdiye değin farkında bile olmadığımız birçok yazı ve yazın olgusu çıkıyor karşımıza, araştırmacı da, daha hiçbir şeyin kesinliğe kavuşturulmadığı gerçeğinin bilinci içinde, bunlara elden geldiğince değişik açılardan yaklaşmayı deneyerek, her birini durumuyla oranlı bir önemle ele alarak sürdürüyor “yöntemli okuma”sını.

Bu tutumun dolaylı bir sonucu olarak, Greimas’ın yöntemli okumasının başlıca özelliklerinden biri de yeni karşılaşılan, dolayısıyla daha hiçbir biçimde çözümlenmemiş olan birtakım tekil olgulara bir genellik kazandırma, böylece, bir yandan bu tekil olguyu açıklarken, bir yandan da bütün benzer olguları kapsayabilecek genel kurallara varma çabası. Ama, hemen belirtmek gerekir ki, bu genelleştirme eğiliminin soyut mantık cambazlıklarıyla hiçbir ilgisi yok: Greimas araştırmanın somut konusundan hiçbir zaman fazla uzaklaşmıyor, bu da onun eksik örneklere dayanan, fazla ivedi genellemelere düşmesini önlüyor, öznenin (okurun) varlığını nesnenin (metnin) varlığıyla karıştırarak her metnin sonsuz sayıda okuma biçimleri, dolayısıyla hepsi de eşdeğerde olan sonsuz sayıda anlam içerdiğini savunan şu oldukça yaygın anlayışla da hiçbir ilgisi yok bu eğilimin. Greimas, tam tersine, ele aldığı bütünce için geçerli olabilecek tek okumaya ulaşmak istiyor. Böyle bir sonuca da, hiç kuşkusuz, birtakım kanıtsız genellemelerle değil, uzun ve yöntemli bir çaba sonunda varılabilir.

Bu çabanın ilk aşamasını dizgesel bir kesitleme işlemi oluşturuyor: Greimas irili ufaklı on iki kesite ayırıyor Maupassant’ın öyküsünü, her kesiti ayrı bir bölümde inceliyor, her bölümün başında da yaptığı kesitlemenin gerekçelerini ayrıntılı bir biçimde açıklamaya özen gösteriyor. Bu gerekçeler yakından incelenecek olursa, gerçekleştirilen kesitleme işleminin genellikle üç ölçüte dayandırıldığı söylenebilir:

23. uzamsal ve zamansal kopmalar (öyküde saptanan kesit değişimlerine genellikle bir yer ve/ya zaman değişiminin eşlik ettiği görülüyor);

24. öznesel. daha doğrusu eyleyensel bir kopma (her kesitte belli bir öznenin sürekli biçimde yer aldığı, olayların onun çevresinde düzenlendiği görülüyor);

25. mantıksal bir kopma (çoğu kesitlerin başında ve sonunda mantıksal bir ayırma öğesinin, örneğin “ama" bağlacının yer aldığı görülüyor).

Ünlü araştırmacının gerçekleştirdiği kesitleme, öykünün hem anlam, hem anlatı düzlemindeki eklemlenimlerini yansıtan bir kurguya varıyor böylece. Ama aynı zamanda önemli bir olguyu da kanıtlamış oluyor: kimi yazarların, örneğin Claude Bremond’un, anlatıda uzamın varlığının hiç de zorunlu olmadığını söylemelerine karşın,[{85}] *Deux amis*'nin eklemlenim düzeni, bir edim gerçekleştirildiği ya da bir söz söylendiği her seferde, işin içine gerçek ya da düşünsel bir uzamın da girdiğini kanıtlıyor bize: her olay ister istemez belli bir yer ve belli bir zaman içinde yer almakta, her doğa betimlemesinde anlatısal bir amacın varlığı sezinlenmekte, her öykü öğesi olarak bir anlam düzenine bağlanmaktadır. Aynı hiçimde, Greimas'ın ayrılım (“kimi Öğelerin belirli bir yerdeşlik dışına yansıtılmalarını sağlayan”, bunun sonucu olarak da “bir kesitin metnin çizgiselliği dışına atılmalarına yol açan” işlem; örneğin geriye dönmeler, yeni konulara geçmeler vb.) ve birleşim (kesiti yeniden “söylemsel sürekliliğe”, yani ana konuya bağlayan işlem) adını verdiği işlemler de anlatının eklemlenimlerine yön veren temel süreçler olarak tanımlanmakta.

Greimas’ın *Maupassant*'dan önceki yapıtlarında yazınsal göstergebilime getirdiği katkılar bilinir. *Semantique structurale de, Du Sens* da bunun ilginç örnekleriyle doludur. *Maupassant*'da, anlatının kişi betimlemelerinden, olay dizileri biçiminde birbirlerine bağlanan bedensel edimlerden oluşan kılgısal (pragmatique) boyutunun yanında, bir de *bilisel* (cognitif) boyutun varlığını ortaya koyup bu boyutun işlevini göstererek bunlara bir yenisini daha ekliyor. Anlatı kişilerinin düşünsel edimlerini, onların düşünsel evrenlerinde beliren uzam, zaman ve olguları kapsayan bu boyutun varlığı hiç mi hiç bilinmiyor değildi kuşkusuz, ama Maupassant'dan önce, ötekinden gereğince ayrılarak dizgesel bir biçimde değerlendirilmemişti hiçbir zaman. Greimas bilisel boyutun bütün anlatı süresince kılgısal boyuta koşut bir biçimde geliştiğini göstererek bu boyutu

gerektiği gibi değerlendirmeyen yazınsal anlatı çözümlemelerinin ister istemez eksik kalacağını kanıtlıyor. Çünkü ayrı bir izlencesi, ayrı gerçekleştirim edimleri içeren bu önemli boyut, “yapma” ve “olma”dan önce gelen ve onları yönlendiren yapma ya da olmayı “bilme”, “yapabilme” ve “olabilme”, yapmak ya da olmak “isteme” kipliklerinin edinim ve kullanımlarını kapsıyor ve anlatıda yer alan birçok kişilerce, değişik ya da benzer biçimlerde üstlenilebiliyor.

Gerçekten de, Greimas’la birlikte ve anlatının anlaşılabilirliğinin koşulu olarak, anlatıcıyla okur arasında, anlatıda geçen olaylar konusunda ortak bir bilginin varlığını varsayarsak, bu olaylar içinde yer alan bütün anlatı kişilerinin düşünce ve edimlerinin bu bilgiyle açıklandığını benimsemiş oluruz, ama bu durum, aynı bilgiyi anlatı kişilerinin de paylaşmalarını gerektirmez: anlatı kişisi, bu bilgiyi bizimle paylaşabileceği gibi, onun berisinde de kalabilir, ötesine de geçebilir. Çünkü anlatıcı, ister Balzac'ın *Louis Lambert*’inin, ister Stendhal’in *Kızıl ile Kara*’sının, ister *Robbe-Grillet*’nin *Le Voyeur*'ünün anlatıcısı olsun, belirli bir bilgiyi şu ya da bu kişisine bırakabilir. Böylece, aynı anlatı içinde, genel bilisel alana uymaları zorunlu olmayan, değişik bilisel alanlar ve anlatının bir anlamda nesnel diye niteleyebileceğimiz uzam ve zamanı yanında, bir dizi öznel uzam ve zamanlar oluşur. Bütün bunlar gereğince çözümlenmedikçe, ele alınan anlatının geçerli bir açıklamaya kavuşturulması beklenemez.

Greimas, *Maupassant*’ın ilk bakışta alabildiğine yalın ve açık görünen kısacık öyküsü üzerinde böyle bir çözümlemeyi gerçekleştirirken, onun farkına bile varılmamış, zengin anlam evrenini gün ışığına çıkararak tıpkı simgesel bir koşuk gibi bir göstergeler evreni biçiminde kurulduğunu gösterir. Bu da bize XIX. yüzyıl sonlarından beri, aynı toplum içinde yaşamış, aynı dili kullanmış, aynı sorunları paylaşmış bir kuşağın sanatçılarının koşuk ve düzyazı ürünleri arasında kurulagelen gerçekçilik / simgecilik karşıtlığının geçersizliğini kanıtlayarak fazla düşünmeden benimsediğimiz tarihsel bilgileri yeniden gözden geçirme gereksinimini duyurur.

Greimas’ın *Maupassant*’ı, yalnız bu yönüyle bile, yapısalcılığın soyutluğundan ve sınırlılığından söz edenlere verilebilecek yanıtların en anlamlılarından birini oluşturmaktadır.[{86}]

(*Romantisme*-19 Paris 1978-
Yazı-1, 1978)

YÎTÎK DÎLÎN ARDINDA

Her öyküleme, "tanımı gereği, gücül olarak birinci kişi ağzından yazılmış" olduğuna göre[87] önemli olan, elimizdeki öykülemenin *özöyküsel* mi, yoksa *elöyküsel* mi olduğunu, başka bir deyişle, öyküyü anlatan kişinin bu öyküde kendisinin de bir kahraman olarak yer alıp almadığını bilmektir. Bununla birlikte, öyle elöyküsel anlatılar vardır ki, anlatıcının varlığını çok güçlü bir biçimde sezdirir bize. Georges Hernanos'un anlatıları da bu türdendir, örneğin *Nouvelle histoire de Mouchette*'te, "her dakika bırakılmış çocuğun üzerine eğilen ve yüzde yüz Bernanos'un papazlarının bakışlarına benzeyen, acıma dolu bir bakışın varlığını sezmemek elde değildir; bu bakış, olayda görünmez bir kişi alarak yer alan romancının bakışıdır".[88] Romancının varlığının gözle görülür, elle tutulur bir duruma geldiği de olur zaman zaman. Örneğin ilk romanı *Sous le soleil de Satan*'da böyledir: daha ilk satırlarda, öykü evreninden önce öyküleme evrenine, sözcelem ortamına göndermede bulunur yazar: T .J. Toulet'nin sevdiği akşam saati", anlatıcının romana başlamak üzere kalemi eline aldığı saattir her şeyden önce; "seller gibi akıp parıldayan bulvar", ilk adımı atmakta duraladığı dakikalarda gözlerini diktiği bulvardır; "Artois'da, Termnaqıes kasabasında, Germaine Malorthy'nin öyküsünün başladığı saat"se, söz konusu kahramanın serüveninin başladığı saat değil, romancının bu serüveni anlatmaya başladığı saattir. Birdenbire şimdiki zamandan geçmiş zamana geçilmesi de bunu gösterir.

Kısacası, ister *Nouvelle histoire de Mouchette, Journal d'un cure de campagne* ya da *Monsieur Ouine*'de olduğu gibi kişilerin bakışları arasında

dağılmış olsun, ister *L'Imposture*, *La Joie* ya da *Un Mauvais reve*'de olduğu gibi özellikle romancının uzatılarında, yorumlarında belirsin, Bernanos’un romanlarında bir baştan bir başa gözlemlenebilir bu varlık. Ama denemelerinde, kavga yazılarında çok daha belirgin, çok daha sürekli bir biçimde çıkar ortaya. Bernanos yazma çabasının her evresinde içinde bulunduğu zamansal ve uzamsal bağlama öyle sık değinir ki, *Lettres aux anglais*'yi yazdığı “iki kuruşluk defter”den, *Les Grands cimetéres sous la lune*'ü yazmaya başladığı “ılık Palma kışı"ndan, Brezilya’da, *Les Enfants humilies*'yı yazarken hep altında oturduğu “kurumuş hint kirazı”ndan öyle sık söz eder ki, sözlerinin “mantıklı hiçbir yanı bulunmadığını'’, düşüncelerinin hiç de “yeni olmadıklarını”, satırlarının “göz kamaştırmak ya da inandırmak gibi bir kaygı gütmediğini” öyle sık vurgular ki, her yapıtı bir çifte öykü biçiminde çıkar karşımıza. Birincisi yapıtın taşıdığı öyküdür bunların, İkincisiyse, yapıtın oluşum koşullarının, öyküleme ortamının öyküsü. Bu nedenle, Bernanos’un yapıtları, “tek ve gelişmesiz bir an”a indirgenmek şöyle dursun,[89] içinde geliştikleri zamanın ilerleyişini, içinde geliştikleri uzamın değişimlerini yakından izlememizi sağlarlar.

Bernanos’un yaşamıyla yapıtı arasında kurduğu uyarlık, bütünleyicilik, hatta özdeşlik bağıntıları da doğrular bu gözlemi. Gerçekten, yazı nerdeyse somut bir uzamdır Bernanos için: bu uzama “girilir”, bu uzamda “yaşanır”, bu uzamda durmamacasına “çabalanır”:[90] “Yapıtım benliğimdir benim, yapıtım benim evimdir,” diye kesinler. Bununla da kalmayarak ölümde bile onunla kaynaşmak, ölümde bile onunla özdeşleşmek ister: “Biliyorum, kitaplarımın yaşayan, insansal gerçeği de benim gibi böceklere yem olacak. Birlikte çürüyelim isterim.”[91]

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, Bernanos'un yapıtla yaşam arasında kurduğu bu içten bağın herhangi bir benözekçilikle ilgisi yoktur. Aynı biçimde, yapıtla ‘'birlikte çürüme” dileği de güncelliği ölümsüzlüğe yeğ tutan bir yazarın alçakgönüllülük gösterisi değildir. Kendisini üretmiş olan kişi ve koşullardan bağımsız bir yazı olamaz Bernanos’a göre, yazı kendi kendisiyle sınırlanamaz. Bu nedenle, adına yaraşır her yazı, yazarın kendi dışında kalanı “betimlemek", “tanımlamak” ya da "çözümlemek" için değil, öteden beri kendi benliğinde bulunan, ama kendi istemi doğrultusunda kullanıp kullanmadığı bilinemeyen şeyleri “dile getirmek" için harcadığı çabaların sonucudur. “Kişilerimi hiçbir yerden almadım ben, kişilerim beni

aldı. Hiçbir düşünce bana gelmedi, ben hep onlarındım," demesi bundandır.[92]

Durum bu olunca, Bernanos'un yalnızca Gide ya da Mauriac gibi yazarları değil, Proust gibi büyük romancıları bile küçümsemiş olmasını anlamak daha bir kolaylaşır. Ona göre, roman yazmak için gözlemin yeterli olduğunu sanmıştır Proust, oysa değildir: Paul Bourget yaşamı boyunca kibar çevre insanlarını inceleyip durmuş, ama bir zamanlar kendisi olan kişinin: İngiliz hayranı öğretmen yardımcısının benliğine yerleşmiş, değişmez imgeyi yinelemekten öteye geçememiştir. Hurnanos'un yazar kahramanı Ganse'm durumu da budur: her gün gözlerinin önünde devinen kişiyi aktarmak ister yazısına, ama karanlık, bulanık imgeler yaratır yalnızca. Başka türlü olması da beklenemez: tanımı gereği, öznenin nesnenin dışındalığını içerir gözlem, bunun için de önceden başarısızlığa udimmiş bir yöntemdir.

Bununla birlikte, Bernanos kendi içimizde bulunanı dile getirmemiz gerektiğini vurgularken, yazarın hep kendi üzerine eğilerek kendi kendini tek konu durumuna getirmesine karşı çıkmaktan da geri durmaz. Ona göre, bu tutum çıkmaza götürür yazarı, örneğin *Sous le soleil de Satan*'ın sonlarında karşılaştığımı ünlü yazar Antoine Saint-Marin nicedir böyle bir çıkmaza saplanıp kalmıştır: hep kendinden söz etmiştir yapıtları, ama, belki de hep kendinden söz ettiği için, kitaplarında bir "sürgün" den başka bir şey değildir. Bemanos'sa tam tersine, her yapıtı kendisini çevreleyen dünyayla örtüşsün ister, örtüştükleri ölçüde de dost bir çevrede gezinir gibi devinir içlerinde. Bunun için, her kitabını "özgür" ya da "Katolik", yani "kendini yalnızca Katolikler karşısında değil, yapıtını okuyan herkes karşısında yazdığından sorumlu gören, içindeki gerçeği herkese söylemek zorunluluğunu duyan" bir yazarın "tanıklığı" olarak niteler.[93]

Ama tanıklık oldukça değişik bir anlam taşır onun için: basımevine "görülmüş şeyler" verenlerden olmadığına göre, yapıttan yapıta, bıkıp usanmadan aradığı gerçek, yaşanmış ya da düşlenmiş olguların elden geldiğince eksiksiz bir biçimde yazıya aktarılması değil, kökleri varlığın derinliklerinde bulunan ve hem tanıklığa, hem yaşamın kendisine uygun düşmesi gereken, hem bireysel, hem ortak bir nitelik taşıyan bir başka gerçeğin bu olaylarla karşılaştırılmasıdır. *Les Grands cimétieres sous la*

lune'ü hep kahvelerde yazmış olması bu karşılaştırma gereksiniminin sonucudur bir bakıma, bir zamanlar ilk yapıtını trenlerde yazmış olmasının nedeni de aynı gereksinimdir gene: düşsel yaratıkların çekimine kapılarak yanılgıya düşmek istemem iş, arada bir gözlerini gelip geçen yabancılara dikerek “sevincin ve acının tam ölçüsünü” almaya çabalamıştır.

Ama Bernanos’un bakışı herhangi bir gözlemcinin, herhangi bir tanığın değil, her türlü uzaklığa meydan okuyarak bakılan nesneyle kaynaşan, onu kendi içinde, kendi benliğinde görmedikçe sözünü etmeye yeltenmeyen, sorumlu bir yazarın bakışıdır: kendinde Fransızları yargılama yetkisini görüyorsa, “yazgısı her zaman için onlarınkine bağlı” olduğu içindir; kendi kendinden de ancak nesnesiyle özdeşleştiği ölçüde söz eder.

Böylece, Bernanos’ta yazının sürekli olarak bir tür “kaynaşma” olmaya yöneldiğini, bunun için de sürekli bir “anlama” çabası olarak tanımlandığını söyleyebiliriz: “Anlamak, anlamak, yalnızca anlamak, ne pahasına olursa olsun ve elden geldiğince çabuk anlamak; gerisi kendiliğinden gelir,”[94] diye yazar. Yazar için, kötülük karşısında direnmenin, sözünü ettiği şeye ve kendilerine seslendiği kişilere yardımcı olmanın tek yoludur anlamak. Bernanos “sanki el yordamıyla” konuştuğunu, yapıtlarının her birinin, en iyi durumlarda bile, “aşılmış bir umutsuzluk” olduğunu, her bir sayfasının “dünyanın çabasını” gerektirdiğini söylüyorsa, oluşturduğu yazı bilinenin kâğıda dökülmesi değil, zorlu bir “anlama” öylemi, dünyanın, insanların ve kendi benliğimizin karanlıkları içinden olguların derin anlamına ulaşmak için onları kendi iç gerçeğimizle karşılaştırma çabası olarak tanımlandığı içindir.

Jean Rousset’nin çok güzel bir sözü vardır: “Her şey önceden, yapıttan önce var olan düşünde bulunsaydı, sanatçının daha fazlasını bilmek için yapıta ne gereksinimi olacaktı? Ama gizine anlam ve biçim vermeden nasıl bilebilirdi bunu?” der.[95] Bu söz sanki Bernanos’un yapıtları karşısındaki durumunu açıklamak için söylenmiştir, öyle ya, Bernanos “aydınlık bilincin içeriklerini fazlasıyla aşan bir-gerçeğe”[96] yöneldiğini sezinler çoğu kez, romanlarına nereye varacağını hiç mi hiç bilmeden başladığını söyler, varlığından kuşku duymadığı gerçeği her zaman aydınlığa çıkaramadığını da bilir: kendi içimizde bulunmakla birlikte, “fethedilen” bir Köçektir bu. Doğrudur, yapıtıyla yaşamı sımsıkı bağlıdır birbirine, kitaplarına tıpkı

“doğduğu eve girer gibi” girer, uma, eşik bir kez açıldıktan sonra, burada bir sürgün durumunu düşmek olasılığı da vardır. Evin hep aynı yerde olduğu bilinir, ama “bir zamanlar ona götüren yollan” yeniden bulabilmek için sonsuz çabalar harcamak gerekebilir. Gerçek sanatı “sürekli bir arayış” durumuna getiren de budur.

Hernanos’a bakılırsa, bizi dört bir yandan çevreleyen karanlıklar içinde, hem kendi öz benliğimize, hem de dünyaya ve insanlara ulaşabilmek için, ne pahasına olursa olsun, arayıp bulmak ve ışığından yararlanmak zorunda olduğumuz gerçek, yaşamın devinen ve kaynayan ilk öğesini oluşturan ve mümkün kımıltısızlığına en son dönecek olan" şeyin, aşk, onur, alçakgönüllülük ve yoksullukla özdeşleşen çocukluğun gerçeğidir.{97} Bu nedenle, yapıtının başlıca ereğinin bir zamanlar kendisi olan çocuğa karşılık vermek, kendini onun gözünde aklamak olduğunu yineler durur Bernanos. Kitaptan kitaba arayıp durduğu şeyin de çocukluğun “unutulmuş dili” olduğunu söyler: “Elime kalemi almayagöreyim, hemen çocukluğum doğrulur içimde, bütün çocukluklara benzeyen, gene de bütün yazılarımı tükenmez bir düş kaynağı gibi besleyen çocukluğum.”{98}

Bernanos için “hiçbir şey düşten daha gerçek, daha nesnel olmadığına”{99} göre , çabalarını unutulmuş, yitirilmiş, dolayısıyla bir ölçüde düşsel bir dil üzerinde yoğunlaştırmasına şaşmamak gerekir. Üstelik onun evreninde dilin çoğu kez benzersiz bir güçle parıldadığı da bilinir: çoğu kez insan tininin bir tür uzantısıdır onda sözcükler, onun sıcaklığıyla doludurlar, her engeli aşan bir ışık olarak belirir, kendisine seslenilen kişinin yüzüne düşer, benliğinin derinliklerine iner, “korkunç bir şaşmazlıkla, birbiri ardından bilincin hep aynı noktasını döver dururlar”,{100} Böylece gerçeği duyurup gerçeği gösterir, insanlar arasında bildirişimin en ayrıcalıklı, en etkin biçimi olarak tanımlanırlar, a Ne var ki, böyle bir etkinlik durup dururken kazanılmaz: bir yandan konuşanla dinleyenin bildirişime açık olmaları, bir yandan da sözcükle belirttiği somut gerçek arasında kusursuz bir uyarlık bulunması gerekir. Sözcüğü dilbilimsel anlamda bir söz, yani bireysel, tek ve yeri doldurulmaz bir istem edimi yapan şey de budur. Bu nedenle, “önemli olan sözcük değildin”{101} Bernanos için, onu söz yapan, yani belli bir zamana, belli bir uzama, belli bir duruma bağlayan şeydir. Ama insanlar “öyle çok konuşurlar” ki, söylediklerinin gerçekle bağıntısını öylesine gevşetirler ki, sözcükler “özlerinden boşalmaya” başlar yavaş yavaş,

“tehlikeli kertede soyut, yorumlanması alabildiğine zor, üstelik rakamlardan da hain birer gösterge”[102] olup çıkar, etkinliklerini, derin anlamlarını yitirerek boşa dönen tekerleklere benzerler: her şeyi doğrulayabilir, her şeyi yadsıyabilirler artık, insanlar arasında gerçek bir bildirişim olanağı sağlamak söyle dursun, yalanın egemenliğini kurarlar.

Bernanos'un kimi zaman "kenter dili”, kimi zaman “gerçekçi dil” diye adlandırdığı bu çok yaygın dili konuşan kişiler, gerçek anlamlarına aldırmadan, daha doğrusu bunları birer tuzak gibi kullanarak, hep önceden belirlenmiş bir amaca göre düzenlerler sözcükleri. Böylece, “işten” başka bir şey söz konusu değilken “görev”den söz eder, “adından başka hiçbir şeyi ulusal olmayan” bir savaşı “ulusal” diye niteler, söylenmeleri doğru olmaz düşüncesiyle gerçekleri “ılıştırır”, “zayıflatır”, “eritirler”. Propagandanın herkesi aynı düzeye indirip birer budalaya dönüştüren savsözleri bu tutumun belirgin örneklerindendir. Adına “sanatsal” denilen, hoş kokulu, süslü püslü dili kullananların yaptığı da aynı şeydir: hem gerçekten koparlar, hem kitleden: Claudel, sanat ve bilim zoruyla, Kutsal Kitap’ı basit insanlarca anlaşılmaz, erişilmez bir duruma sokmuştur.

Hepsi de eşdeğerdedir bu tutumların: ister abartma yoluyla, isterse atlama yoluyla olsun, hepsi de yansıtması gereken gerçekten koparır söylemi, hepsi de gerçeğin içine yalanın sızmasını sağlar. Çünkü, Bernanos’a göre, “bütün Kerçeği söylemekten geri durmak, utanmadan yalan söylemekten daha az saptırıcı değildir”: her yalan bir gerçek payı, her gerçek bir yalan payı saklar bu yüzden, en açık, en tartışılmaz gerçekler bile “yalana göre” düzenlenir, en güvenilir sözcükler bile hileli bir duruma gelir.[103]

Bernanos’un ikide bir dilin yozlaşması konusuna dönmesi, bu yozlaşmanın ister istemez insanı da yozlaştıracağını mı düşündüğü içindir.[104] Yazıyı seçmesinin temel nedenlerinin başında da yalınlığa yeni baştan ulaşmak ve insanlar arasında gerçek bir bildirişimin koşullarını yeni baştan oluşturmak amacıyla “kendi dilini yeniden fethetinek” gelir. Çünkü, ona göre, yalanın çoğu kez “çiftil”, karmaşık”, “karanlık” bir dilde üremesine karşılık, gerçek bildirişim ancak yalın bir dil aracılığıyla gerçekleşir. “Gerçek okumak kalmadığı gibi yalın sözcükler de kalmamıştır belki. Ne yapalım! En iyiler gereğinden fazla aşındıysa, biz de yenilerini yaparız, özgür insanlar için özgür sözcükler yaparız,”[105] der Bernanos.

Bununla birlikte, hep “denenmiş sözcüklerle, el araçlarımıza güvenir gibi güvendiğimiz sözcüklerle" konuşmayı düşlemesine bakılırsa, yeni sözcükler bulmaktan çok, eski sözcükleri “yeniden bulmak” söz konusudur onun için. Doğaüstünün bile ancak “basit, hatta bayağı bir dille, her gün kullandığımız sözcüklerle” dile getirilmesi gerektiğini düşündüğü göz önüne alınınca da onun için önemli olanın sözcüklerin kendilerini yeniden bulmak değil, onları şu olağanüstü, şu nerdeyse erişilmez olan dille: çocukluğun diliyle bağıntıları içinde yeniden bulmak olduğu kolaylıkla anlaşılır. Böyle olması da doğaldır: Bernanos’a göre, ancak çocukluğun dili sözcükleri ilk ve gerçek anlamlarıyla yeniden canlandırabilir; ancak çocukluğun dili, kendine özgü sesleri ve sayısız incelikleriyle, onları göndergeleriyle kaynaştırarak “gösteren ve duyuran” sözcüklere dönüştürebilir. Hem dinleyen, hem de konuşan için, hem okuyan, hem de yazan için, örneğin Monsieur Ouine’in genç papazı, birdenbire “varlığının en gizli yerinden” fışkıran “becerisiz, sanatsız”, ama şavkıyan tümcelerin etkisini tıpkı kendisini dinleyenler gibi, kendisini dinleyenlerle birlikte duyar. Bernanos da kendi yapıtının karşısında aynı durumdadır: “Ne yapayım? Bir an geliyor, uydurmuyorum artık, gördüğümü yazıyorum. Sevdiğim varlıklar geçiyor perdenin üzerinden, ama ben onları çok sonra, devinip konuşmaları bittiği zaman tanıyabiliyorum ancak.”[106]

Buna şaşmamak gerekir: şimdi kendisi olan yazarın beylik diliyle bir zamanlar kendisi olmuş çocuğun tek ve yeri doldurulmaz dili arasındaki uzaklık silindikten sonra, Bakhtine'in “dolaysız söz” dediği şeyle özdeşleşir Bernanos’un yazısı: bir bakıma uyarlık düzeyini de aşarak kendi göndergesiyle kaynaşır, içgüdü üstüne söylem değil, içgüdünün söylemi, çocukluk üstüne ya da çocukluk adına söylem değil, çocukluğun söylemi olur. Çocukluğun en sonunda yeniden bulunmuş dilidir artık, taşıdığı gerçek gibi yalın, somut, kişisel, yeri doldurulmaz bir nitelik kazanmıştır. Ama, şaşırtıcı bir biçimde, yalınlığı, somutluğu, kişiselliği ve yeri doldurulmazlığı nedeniyle, evrenselliğe ulaşır: "Üç aşağı, beş yukarı sizin öykünüzü” anlatır. [107]

Böylece hem "bilgi", hem de "birlik" olarak tanımlanır.

(*Etudes bemanosiennes*-17 Paris 1982)[108]

BİLMEK VE İNANMAK

I. GİRİŞ

Albert Camus’nün *Düşüş*’ü tanımı gereği ek sizsiz bir anlatıdır, ama budanmış bir söylem olarak çıkar karşımıza: birkaç günlük bir süre içinde birbirini izleyen beş söyleşimden oluşmuş görünmesine karşılık, konuşanlardan yalnızca birinin, Jean-Baptiste Clamence’ın sözlerinin bir bölümü aktarılır bize, ikincisinin sözleriyse hiç aktarılmaz. işin ilginç yanı, anlatının temel olay mı bu eksik söylem oluşturur. Çünkü, Clamence'la Amsterdam'da bir barda karşılaşıp dostluk kurduğu yurttaşı, söylemin yansıttığı öykünün belirli bir evresinde yer aldıklarına, söylem bu iki kişinin öykülerini yansıtmakla kalmayıp ona belirli bir yön verdiğine, onu geliştirdiğine göre, söyleşimle birlikte öykü de gelişir. Üstelik, yalnızca olayların aktarılışı değil, yorumları da söyleşimin gelişimine bağlıdır. Bu nedenle, Camus’nün anlatısının birbirini bütünleyen iki düzlem üzerinde geliştiği söylenebilir:

26. söylemde yer alma sıralarıyla zaman içinde gerçekleşme sıraları arasında hiçbir koşutluk kurulmadan, düzensiz bir biçimde birbirlerine eklenen, gene de tek bir öykü oluşturan bir dizi oluntuyu yansıtan katımsal anlatı düzlemi;
27. birbirini izleyen beş söyleşimden oluşan ve eşsürel bir öyküleme biçiminde gelişen kapsayan anlatı düzlemi.

Bu durumda, anlatıcı, yani Jean-Baptiste Clamence, yer aldığı düzleme göre işlev değiştirip durur. Birinci düzlemde, öncelikle anlattığı olayların kahramanı, yani kılgısal bir öznedir; ama söz konusu olayları bunlar üzerindeki gözlemleriyle birlikte anlattığı için, aynı zamanda bilisel bir öznedir de. İkinci düzlemdeyse, hem karşısındakine bilgi vermek, hem de onu yorumlarıyla belirli bir görüş, belirli bir inanç doğrultusunda yönlendirmek isteyen bir bilisel özne olarak tanımlanır. Böylece, katımsal anlatı bilmek ve inanmak, kapsayan anlatı da bildirmek ve inandırmak arasında sürekli bir çekişme biçiminde eklemlenir.

II. BİLMEK VE İNANMAK

Jean-Baptiste Clamence'ın yaşam serüveni başlıca iki döneme ayrılır: kendisini alabildiğine yetenekli, dürüst, cömert, alçakgönüllü bir üstün kişi olarak gördüğü uyanış öncesi dönemle bu parlak niteliklerinin ardında nice yalanlar gizlendiğini anlayarak yaşamına bambaşka bir yön vermeye başladığı uyanış sonrası dönem. Açıkça görüldüğü gibi, iki dönem kesinlikle ters düşer birbirine, kahraman da birincisinden İkincisine geçişini yanılsamadan gerçeğe geçiş olarak niteler.

Gerçekten, yaşamının ilk dönemine ilişkin deneyimlerini

“Uzun zaman yanılsama içinde yaşamıştım...”

"Bilmiyorum ki...”

"Sanıyordum ki..."

türünden deyimlerle dile getirirken, ikinci döneme ilişkin deneyimlerini daha çok

"Anladım ki...”

"Açıktı ki...”

"Gerçekşu ki...”

türünden deyimlerle yansıttığı göz önüne alınırsa, Clamence'ın uyanışının yanlış bilginin doğru bilgiye ya da görünüşün oluşa dönüşümü olarak yorumlanabileceği söylenebilir. Ne var ki, kendiliğinden gerçekleşivermiş

bir dönüşüm değildir bu, değişik etkenler altında, yavaş yavaş biçimlenen, karmaşık bir olgudur.

Yaşamının birinci döneminde, “tepelerin iç-çağrısı" adını verdiği tutkunun etkisi altındadır. Clamence: uzamı her şeyden önce dikeylik açısından, “yüksek” ya da “alçak" olmasına göre değerlendirerek en rahat soluk aldığı yerin ışığa batmış bir denizin beş, altı yüz metre yukarılarında bir tepe olduğunu, bu rahatlığın tadını da özellikle insan denen karıncaların çok uzaklarında bulunduğu zaman çıkardığını söyler. Böylece, aydınlıkla yalnızlığı her türlü yüksek konumun olumlu özelliği olarak gördüğünü belli eder. Bununla birlikte, insanların aşağılardan gelen sevinçli “selamlar”ından da vazgeçemediğine göre, burada yükseklikle yalnızlığın kesin bir yokluktan çok, belirli bir uzaklığı içerdiğini ve kahramanın insanlarla sürdürmeye can attığı bir bağıntının: egemen olanla egemen olunan arasındaki bağıntının varlığını ortaya koyduğunu kesinleyebiliriz.

Gerçekten de, egemenlik izleği durmamacasına karşımıza çıkar Camus’nün *Düşüş*’ünde: sokakta insanlara yol gösterip sigaralarını yakarken, yargıç önünde hep ezilmişleri, dulları ve yetimleri savunurken, “seçilmiş” bir kişi bir “kral oğlu”dur, insanlar üzerinde hüküm sürer, Clamence. Ne var ki, her şeyden önce dolambaçlı bir yalnızlığa borçludur egemenliğini: bütün bu yücelikler yalnızca kendi kusursuzluğunun tadını çıkarmasına yarar; gerçekte ne herhangi bir sorumluluğu vardır, ne de herhangi bir bağlılığı. Hiç kimseye borçlu olmadan herkesi borçlu durumuna düşürerek, yargıç ile sanık arasında hakemlik edip onları birbirine eşit kılarak her türlü yargının, her türlü cezanın, her türlü görevin dışında bırakır kendini. Kısacası, kurnazca oyun oynamaktadır: görünüş düzleminde bir vericidir, oluş düzlemindeyse kendi eylemlerinin tek ve değişmez alıcısı.

Clamence kendi dışında kalan bütün yaratıklar arasında tam bir denge sağlar böylece, onları birbirleriyle değiştirilebilir kılarak bilinmezliğe, tanınmazlığa gömer. Kendisiyse, tam tersine, onların tanınmazlığının yardımıyla ünlülüğe ulaşır. "Başkalarının yukarısında yaşamak, çoğunlukça görülüp selamlanmanın tek yoludur” derken, kendi durumunu özetler. Ama karanlıkta, insanlardan uzakta ve onlarınkinden daha aşağı bir konumda bulunmaya görsün, kendisi gömülür bilinmezliğe. Bir akşam, karanlıkta Paris köprülerinden birinde, yani yer düzeyinde iki uzam parçasını birbirine

bağlayan, ama yüksek yerlerin koruyucu sınırlarından yoksun bulunan bir ara-uzamda, sulardan gelen garip kahkahayı işittikten sonra, özgüvenini yitirerek eski yaşamının tersine bir yol tutması da bunu gösterir.

Ne olursa olsun, Clamence bu olaydan sonra görür kişiliğinin yalancı niteliğini: alçak gönüllüğü, göz kamaştırmasına yaramıştır hep; erdemi de, insanları ezmesine. Bir zamanlar yardımlarına koştuğu, haklarını koruduğu düşkünlerden ne denli tiksindiğini anlayarak polise ve darağacına övgüler yazmaya girişir, dulların ve yetimlerin avukatlığını yapmaktan vazgeçerek Amsterdam’da, bu "sular ve sisler başkenti”nde, "dört milyon gölgenin barındığı bu görkemli dekor”da kaçakçıların danışmanlığını yapmaya başlar. Bir yandan da "ceza çeken yargıç” uğraşı diye adlandırdığı yeni uğraşını sürdürür.

“Özekteş kanalları”, "tüten denizi”, yoğun sisleri ve bitip tükenmeyen yağmurlarıyla, yalnızca içkinin yapay aydınlığında, geceden geceye yaşayan halkıyla, çelişkin bir uzamdır bu kent, Clamence’ın "tepelerin iç-çağrısı” dediği şeye karşılık verebilecek türden bir ortam değildir: yalnızca yatay görünümler sunan, toprakla suyun birleşiminden oluşmuş, karanlık, dümdüz bir yerdir, dört bir yandan gökyüzüne açılan, güneşli tepelerle hiç mi hiç ilgisi yoktur, insanda hem burada, hem başka yerde bulunduğu izlenimini uyandıran bu çiftil ve yapay uzamda, sonu gelmez kanallar m çevresinde "uyurgezerler” gibi dönüp duran kişiler sürekli bir “kötü düş” içinde çırpınır gibidirler. Kısacası, gerçeklerin çiçeklenmesine elverişli bir yer değildir Amsterdam. Ne var ki, yerle göğün birleşim alanı gibi görünen güneşli tepeler de elvermemiştir böyle bir çiçeklenmeye; tam tersine, Clamence’m üstün insan düşleri kurmasını kolaylaştırmış yıllarca bilgisizlik içinde yaşamasına neden olmuşlardır.[{109}]

Bütün bu veriler göz önüne alınınca, *Düşüş*'ün oluşturduğu evrende, birbirinden ayrı dört tür uzam bulunduğu, konuya gerçek/yalan karşıtlığı açısından bakılınca, bu dört uzam arasındaki bağıntıların aşağıda görüldüğü biçimde eklemlendiği söylenebilir:

gök

su

Gerçek

yalan

su + toprak

gök + toprak

yalan olmayan

gerçek olmayan

İlk bakışta, Clamence'ın kesin uyanışı konusunda söylediklerine ters düşer gibi görünür bu bağıntılar, ama gerçek hiç de öyle değildir. Su kıyısında geçirdiği deneyimden sonra benimsediği tutumdan söz ederken, "Oyun bitmişti, gösteri bitmişti, kesinlikle gerçeğe ermiştim artık" der Clamence. Daha önce göründüğü kişi olduğunu sanırken, hiç de göründüğü gibi değildir kuşkusuz, ama gerçek kimliğini anlamasından ve yalanı açıklamaya hazır duruma gelmesinden sonra, yalanı hep sürdürdüğünü, olmadığı kişi olarak göründüğünü savunmak zordur. Bununla birlikte, yalanı anlaması, olmadığı gibi görünmeye son vermesini sağlarsa da olduğu kişi olarak görünmesini sağlamaz. Hiç kuşkusuz, yitirilmiş, daha doğrusu hiçbir zaman erişilememiş dengeyi sağlayabilmek için türlü çabalar harcar. Örneğin, insancı düşüncelerinin kendisine başkalarının hayranlığını kazandırmaktan başka bir temeli olmadığını anladıktan sonra, "ezilen kişilerin namuslu insanlar üzerindeki baskısı" konusunda bir bildiri yayımlayacağını söylemekten çekinmez. Ama bu türlü çabalar olsa olsa eksi bir dengeye:

olmadığı kişi olarak görünmemeye, yani gerçeğe değil, toprakla suyun bağlaşımında somutlaşan yalan-olmayana götürür onu.

Çünkü kahramanın ünlü köprü deneyimiyle kazandığı bilgi, “insanın derin ikiyüzlülüğü”nün tanınmasından başka bir şey değildir, ikiyüzlülük bir kez kesinlendikten sonra da varlık konusunda doğru-bilgiden söz etmeye olanak kalmaz, ya da bir tek doğru bilgiden söz edilebilir: kişinin sahte-olduğunu-bilmek’ten. Böylece, ne-olduğunu-bilmek geçerliliğini yitirerek ne-olduğunu-bildiğini-sanmaya dönüşür. Çünkü, “X biliyor ki p’ sözcesi ‘X inanıyor ki p'sözcesini içerir”se de,[110] '*X inanıyor kip” sözcesi “X biliyor ki p ” sözcesini içermez. Bu bakımdan, Clamence’m inancıyla bilgisinin şöyle bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir:

<u>önce</u>

<u>sonra</u>

yanlış-inanç
doğru-inanç
kendini doğru bilme
kendini yanlış bilme

Görüldüğü gibi, Clamence’ın ünlü uyanışı bir an için bir başarı görünümüne bürünürse de başarısızlığın kesinlenmesinden başka bir şey değildir: insanın derin ikiyüzlülüğünün bilinci olarak, bilisel özneyi gerçeğe ulaşma umudundan yoksun bırakır: kendi ikiyüzlülüğünün bilinci olarak, kılgısal öznenin başkaları üzerinde egemen olmasını önler, tanınmazlığa, bilinmezliğe gömülmesine yol açar. Bununla birlikte, Clamence “ceza çeken yargıç” uğraşını bu uyanışla temellendirir, yitirdiğini de bu uğraş aracılığıyla yeniden ele geçireceğini umar.

III. İNANMAK VE İNANDIRMAK

Clamence’m kendisinin de söylediği gibi, "ceza çeken yargıç” uğraşı, her fırsatta yeniden gerçekleştirilen bir açılmadan, bir iç dökmeden başka bir şey değildir: önce kendi kendisinin elden geldiğince tutarlı bir portresini çizer ceza çeken yargıç, sonra da portreyi kendi kendini suçlama biçimine

sokar. Dinleyici de böylece bilgi vermeden öte bir amaç taşımayan, içten bir açılma karşısında bulunduğunu inanır. Oysa,

"inanın bana…”

“Hiç kuşkunuz olmasın ki...”

"Şunubilin ki...”

türünden sayısız kullanımların bir inandırma edimini ortaya koymaları bir yana, çok geçmeden bu inandırma ediminin belli yönlendirim amacına göre düzenlendiği görülür:

“Mexico-City’de sürdürürüm yararlı uğraşımı. Sizin de deneyinizle bildiğiniz gibi, her şeyden önce kendimizi bol bol suçlamamızı gerektirir bu uğraş. Enine boyuna suçlarım kendimi. Zor bir iş değil bu, artık her şey belleğimde. Ama, dikkatinizi çekerim, öyle kabaca, göğsümü yumruklayarak suçlamam. Hayır, su yüzünde kayık gibi, usulca kayıp giderim, ayrıntıları, uzatılan çoğalttıkça çoğaltırım, sonra konuşmamı dinleyicime göre ayarlar, söylediklerimi abartmaya yöneltirim. Kendimle ilgili olanı başkalarınınkiyle karıştırırım. Ortak çizgileri, birlikte geçirdiğimiz acı deneyleri, paylaştığımız zayıflıkları, kibarlığı, bende ve başkalarında belirdiği biçimiyle günün adamını alırım. Hem herkesin olan, hem hiç kimsenin olmayan bir portre çizerim bunlarla. Bir maskedir bu, az çok karnavallardaki maskelere benzer, hem aslına uygundur, hem de yalınlaştırılmıştır, karşılaştığımız zaman: Den bu adamı görmüştüm,' dediğimiz türden bir maskedir. Bu akşamki gibi, portre tamamlanınca, üzüntüyle gösteririm onu: ‘işte, ne yazık ki ben buyum,’ derim. Suçlama bitmiştir. Ama çağdaşlarıma uzattığım portre aynı anda bir ayna oluverir.”[111]

Yalnızca bilgi açısından ele alınınca, dinleyiciye göre ayarlanarak anlatıcıyla ilgili olanı başkalarıyla ilgili olanla karıştıran, bunun için de doğruyu yanlıştan ayırmaya olanak bırakmayan bu kurmaca portre kendi kendini yalanlayan bir söylem olarak belirir: yüzde yüz kişisel bir söylem izlenimi uy tındırdığı anda, birdenbire genel nitelikte bir bildiriye dönüşerek kendi gerçekliğini kendisi yadsır. İnanma açısından ele alınınca, Greimas'ın öznelleştiren örtme ve nesnelleştiren örtme diye adlandırdığı iki eyletim biçimini hinim içerir Clamence’m söylemi. Birinci durumda,

konuşmacı incelik ve uzatılan çoğaltarak giz verir gibi davranmakla, "gösterilen, ama 'sahte' bir özne ve örtülen, ama ‘doğru’ bir bilgi”yle karşı karşıya getirir bizi; ikinci durumdaysa, "hem herkesin olan, hem de hiç kimsenin olmayan” bir portre çizerek kişilikten uzak bir nitelik kazanmakla, bilgiyi “doğru” olarak gösterir, ama özneyi "sahte” olarak örter.[{112}]

Bununla birlikte, özenle oluşturulan bu yalan ve gerçek karışımı Clamence için yalnızca etkin bir inandırma izlencesi değil, insan konusunda edinebileceğimiz tek bilgiyi kavramanın ve kavratmanın da en etkin yoludur: "İster gerçek olsunlar, ister yalan. Öykülerim hep aynı amaca yönelmiyor mu?” diye sorar bunun için, sonra da ekler: "İşte biz böyleyize geldiğim zaman, oyun oynanmıştır, onlara gerçeklerini söyleyebilirim.” Böylece, portrenin aynaya dönüşmesiyle, bütün açılmalar hep aynı öyküde noktalanır: Jean-Baptiste Clamence’m ve bütün insanların öyküsünde.

IV. SONUÇ

Söylemek bile fazla, "ben”den "biz”e geçmekle hem herkesle özdeşliğini, hem de kendi portresinden farklılığını kesinlemiş olacağına göre, Clamence kendi kimliğini bile kuşkulu bir duruma düşürür ister istemez. Ama, görünüşe bakılırsa, bilinmezlikten kurtulmanın başka bir yolu da yoktur: bilgi erişilmez, inanç temelsiz kaldığı sürece, bir tek yol kalır: onlara öykünmek, yani konuşmak.[{113}]

(*Actes du Colloçue d'Albi*, Albi 1981)

BÎR KARŞILAŞTIRMA DENEMESİ: BERNANOS VE BALZAC

Bugün Balzac'ı her açıdan bir örnek, her açıdan bir usta olarak benimseyen bir romancı kaldıysa, bu romancı Bemanos'un düşsel yazarıdır kuşkusuz, *Mauvasi réve*'in ünlü kahramanı Emmanuel Ganse'tır. Öyle ya, niceleri, Balzac'tan esinlendiklerini, Balzac'ı örnek aldıklarını söylemek şöyle dursun, Balzac'la kendileri arasındaki büyük uzaklığı vurgulayabilmek için bin bir dereden su getirirken, Ganse yalnızca yapıtlarında değil, yaşamında da Balzac'a özenir: tıpkı Balzac gibi yazmak, tıpkı Balzac gibi düşünmek, tıpkı Balzac gibi yaşamak ister. Balzac gibi çalışmaya. Balzac gibi konuşmaya, Balzac gibi hesap yapmaya, Balzac gibi oturup Balzac gibi kalkmaya çabalar. Ona bakılırsa, adına yaraşır tek roman Balzac romanıdır, adına yaraşır bir romancının bütün yapabileceği de *İnsanlık Güldürüsü*'nü şu ya da bu biçimde yeniden yazmak, uzamı, zamanı, kişileri değiştirerek Balzac'ı bir kez daha yinelemektir. Ne var ki, bu aşırı hayranlık pek bir yarar sağlamaz Ganse'a, fazla fazla Bernanos'un düşsel evreninin en Balzac'sı kişisi durumuna getirir kendisini[114]: Lousteau eksi alaycılıktır örneğin, ya da Nathan artı direşkenlik.

Gerçekten de, yetenekten yoksun bir kişi değildir Ganse; Raoul Nathan'ın yeteneği de onunkinden geri kalmaz; Ganse ünlü bir yazardır ama soyu sopu oldukça karanlıktır; Nathan da bütün ününe karşın aynı ölçüde karanlık kökenini gizlemeye çalışır durur; Ganse yapıtının gelecekte biçimlenecek özünü birkaç ayda harcamak pahasına, kibar çevrede "bir yabanıl gibi" eğlenir (*Bs*, I, 879); anlatıcısının "kirli piyade" diye nitelediği

Nathan da “kibar çevrenin kraliçelerinin gönlünü çelebilmek için” onurunu bile tehlikeye atar (*Ba*, II, 128); Ganse “kimi kez aldanarak, kimi kez suç ortağı olarak, insanı güldüren, korkunç anlam yanlışları, olmayacak bönlükler yaparak, ama, binlerce olay arasında, hemencecik, içgüdüyle, verimli olan biricik olayı buluvererek” ilerler yolunda (*Ba*, I, 879), kendi özsaygısı gibi du Tillet türünden yırtıcı kuşlara da aldanmaktan kurtulamayan Nathan’sa, büyük bir yapıt oluşturmaya yönelik “çalışma sürekliliği nedir, bilmez; ama kırılmış onurunun yol açtığı kızgınlığın son noktasında ya da alacaklının neden olduğu bir bunalım dakikasında, Eurotas’m üzerinden atlayıverir, en çetin düşünce boşluklarının üstesinden gelir birdenbire” {*Ba*, II, 90); yapıtını kendi özünden beslemesi söz konusu oldu mu Ganse konu kıtlığı çekmeye başlar, “yürek sızlatıcı bir alçakgönüllülükle çevresindeki silik kişilere bağlanır”, hatta, “bir kukladan yeni kuşak üzerine bir kitap" çıkarmayı düşler (*Bs*, 1,932), Nathan’sa yapıtının bütün özünü “Paris’in üzerine düşen, ya da Paris’in kaldırdığı düşüncelerden” çıkarır, “verimliliği kendisinin değil, çağın verimliliğidir. Koşullardan beslenir” {*Ba*. II, 87). Ama, “ateş” ve “devini” dolu bir yüz üzerinde, parlak, mavi gözleri vardır Nathan’m, “bakışı tini delip geçer” (*Ba*, II, 91,92); Ganse da “yanılmaz” bir bakışla belli eder hemen kendini, “kendisi de, Balzac’tan sonra, bu bakışın koyu ateşinin budalaları kurşuna döndürdüğünü söyler” (Bs, I, 942).

İki düşsel romancı arasındaki bu çarpıcı benzerlikler yaratıcıları arasında da aynı ölçüde belirgin bir yakınlık bulunduğunu göstermez kuşkusuz, ama anlamlı birer belirti oldukları da yadsınamaz. Üstelik, kahramanının kölece bağlılığını paylaşmamakla birlikte, Bernanos'un Balzac’ı gençlik döneminin “ustası” olarak nitelediğini biliriz. “Yüzeysel bir biçimde Balzac romanı diye adlandırılan şeyi çağdaş romanla” karşılaştırarak[{115}] bu büyük yazarı çoktan aşılmış bir romancı sayanlardan değildir; tam tersine, onun “güçlü” ve “yoğun” düşüncesinden, erişilmez yaratıcılığından söz eder, “ *İnsanlık Güldürüsü*’nde toplumsal ve siyasal bir düzenin bütün öğelerinin bulunduğunu” kesinler (*Bs*, 11,1166), kahramanlarını gerçekten yaşamış kişiler gibi anar, tartışma yazılarında onu tanık gösterdiği bile olur: “Fransız kenter sınıfı hakkında ne düşündüğümüzü anlamak için, bir zamanlar Balzac ile Flaubert’in bu konuda yazdıklarını okumak yeter” {*Bs*, II, 663).

Görüldüğü gibi, Bernanos yalnızca romancı olarak değil, düşünür ve tartışmacı olarak da hayrandır Balzac'a, kendisini ona yaklaştıran da bir bakıma yapıtıyla çelişir görünen toplumsal ve siyasal tutumudur her şeyden önce: "İki ölümsüz gerçeğin: Din ile Monarşinin ışığında yazıyorum," der Balzac (*Ba*, I, 9); bununla birlikte, *İnsanlık Güldürüsü*'nü dolduran kişilerin çoğu "her şeyi olduğu yerde kalan bir dünyanın ilkelerine meydan okuyan, baş kaldırmış kişiler" dir[116]; başka bir deyişle, "bu uçsuz bucaksız ve olağandışı yapıtın yaratıcısı devrimci yazarların güçlü soyundandır".[117] Bernanos da, tıpkı Balzac gibi, kralcı ve Katolik olduğunu yineler durur, ama, gerçek kahramanları arasında, çevresiyle uzlaşmazlık durumunda olmayan, dünyayı olduğu gibi benimsemeyi yadsımayan tek kişi yoktur nerdeyse. Bu nedenle, Michel Esteve "devrimci monarşist" olarak niteler kendisini,[118] bütün tartışma yazıları da ünlü eleştirmenin bu yargısını doğrular: "Umudumu baş kaldırmışlara bağladım," der Bernanos *Lettre aux anglais*'de, bununla da yetinmeyerek "usun doğal tutumunun bir başkaldırı tutumu olduğunu" söyler (*Bs*, II, 1217).

Bununla birlikte, Balzac'ta da, Bernanos'ta da bu "başkaldırı tutumu"nda bağlandıkları temel ilkelerden uzaklaştıklarını esinleyebilecek en ufak iz bile yoktur, daha çok bir karşılaştırmadan doğar bu tutum, insansal değerlere ilişkin görüşleriyle çoğu kez bu görüşleri benimsemiş gibi görünen, ama gerçekte bunları aşkınlıktan yoksun bir değerler dizgesinin basit araçları durumuna düşüren çevre arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır. İster Balzac'ın zamanındaki gibi "erkinci" (liberal) olmakla övünsün, ister Bemanos'un zamanındaki gibi "demokrasi"yi göklere çıkarsın, hep aynı yozlaşmış, hep aynı bozulmuş dünyadır görülen. Bunun için, Balzac'ın dostu Philarete Chasles, *La Peau de chagrin*'den söz ederken, "Bu kurumuş yürekleri, bu yitirilmiş yaşamları, zenginliği artırıp da mutluluğa hiçbir şey katmayan bu sanatları, uygarlığın, yani bu yapma ve parlak çiçeğin bağrında, onu kemiren kurdu, onu öldüren zehiri göstermek gerekiyordu," diye yazar.[119] Gaetan Picon da, Bernanos'tan söz ederken, üç aşağı beş yukarı aynı yönde bir çabanın varlığım kesinler: "Bernanos, bütün varlığıyla, Fransa'nın çöküş dramına adamıştır kendini."[120]

Bu çöküş dünyası, her iki yazar için de, bencillik ve cimrilik dünyasıdır, yeryüzündeki güçlerin en insan dışı olanına, yani paraya boyun eğer hep: "Yasalar, yazılar, töreler pis pis para kokuyor," diye haykırır Balzac, sonra

da ekler: “Para denilen güç bizi aristokrasilerin en zavallısına, kasa aristokrasisine götürüyor”.{121} Bernanos da acı acı doğrular kendisini: “Bugün dünyanın bütün efendilerinin üzerinde kesinlikle anlaştıkları bir tek nokta var: Gücün, altının ya da demirin çocukları oldukları” (*Bs*, II, 709, 710). Balzac, “her şeyin paranın yükselişini desteklediği ” (*Ba*, V, 262), paranın “tek eksen, tek yol, tek neden” durumuna geldiği bir toplumda {*Ba*, III, 371), yaşamın ister istemez “derin bir bencillik çölü”ne dönüştüğünü,{122} insanın tükenmiş bir yaratık, bir “makine”, saatinde yiyip içen, saatinde uyuyan bir “dolap beygiri” olup çıktığını,{123} böyle insanlardan oluşan bir toplumda da “inanca ve seviye” yer kalmadığını, yasallığın bile “toplumsal dolandırıcılık”tan başka bir işe yaramadığını kesinler (*Ba*, III, 782). Bemanos’sa, daha da çarpıcı bir biçimde, “peygamber” olmuş “anapara”dan (*Bs*, II, 816), her şeyin “haksızlık ve düzensizlik” duruma geldiği "uşaklaştırılmış”, daha da kötüsü "böcekleştirilmiş” kitle saltanatından söz eder (*Bs*, II, 747,1161). Balzac’a göre, "bu genel yönelimin kurbanı ya da suç ortağı olmamaya olanak bulunmadığı" (*Ba*, VIII, 477), Bernanos’a göre "aldatmacadan tümüyle sorumsuz bir aldanmış kişi gösterilemeyeceği, aldanan kişi hemen her zaman aldatmacanın suç ortağı olduğu” için (*Bs*, Lib., 185, 186), bu durumda, özgür bir yazarın yapabileceği tek şey *Goriot Baba*’yı ve *Jésus-Christ en Flandre*’ı, *Sous le soleil de Satan*’ı ve *Nouvelle histoire de Mouchette*’i yazarak çökmekte olan bu dünyayı söylemek, bir başka deyişle, "inşanı düştüğü yerden kaldırmak, yani ona, onurunun bilinciyle birlikte, usunun özgürlüğüne olan inancını geri vermek”tir (*Bs*, Lib. 187).

Daha da çoğaltabileceğimiz bu görüş uyarlıkları karşısında, "Bernanos romanlarından çok kavga yazılarında Balzac’ı düşündürtür,” diyor G. Picon’a vermemek kolay değildir. Romanın, tanımı gereği, kendine özgü bir yapısı bulunan, kendi yasalarına göre eklemlenen, kendi kendisiyle sınırlı, kapalı bir evren oluşturmasına karşılık, tartışma yapıtlarının bireyle dış dünya arasındaki çatışmadan doğdukları düşünülürse, bu görüş daha bir tutarlılık kazanır. Bununla birlikte, daha sonra söylediklerine bakılınca, Picon'un bu ayrımı gözden kaçırarak tartışma yazarı Bernanos’u romancı Balzac’la karşılaştırdığı görülür:

"Çünkü tartışma yazarı için gerçek dünya bütün renk oyunlarıyla gözler önüne serilen tarih dünyasından başka bir şey değildir. Oysa romancının

tarihten aldığı şey tinsel saplantısına uygun düşen bir veridir yalnızca: zaman içinde Kilise’nin durumu, öylesine karmaşık, öylesine toplumsal ve siyasal oluntularla yüklü olan XIX. ve XX. yüzyıl tarihinin yalnız bir bölümünü görmüştür romancı. Yalnız *Journal d'un curé de campagne*, daha önce anılan söyleşimde, genel olarak toplumun, bir de çağdaş dünyada askerin durumunu ele alması bakımından kilise tarihini aşar.”[124]

Oysa, "Tartışma yazarının kaynağı çağdaş Fransız toplumudur. Romancının kaynağı da budur,” demekle[125] Picon'un bir ölçüde kendi kendisiyle çelişkiye düşmesi buyana, Bemanos’un romanlarının içeriğini “zaman içinde kilisenin durumu”na indirgemek zordur. Çünkü, biliyoruz, Bernanos’un *Un Mauvasi réve*'ryle *Nouvelle histoire de Mouckette*’inde kilise nerdeyse hiç söz konusu değildir. *Un Crime* ancak dolaylı bir biçimde bağlanır kiliseye, *Sous le soleil de Satan*'dan Monsieur Ouine'e değin bütün öteki romanları da yazarın “tinsel saplantısı" diye adlandırılan şeyi aşar. Öte yandan, Bernanos romanları birer tanıklık, hem de çağdaş dünya üzerine tanıklık olmak savındadır: *Sous le soleil de Satan* “savaştan doğmuş kitaplardan biri”dir (*Bs*, II, 1039); aynı biçimde. *Nouvelle histoire de Mouchette* de İspanya iç savaşından doğmuştur (*Bs*, I, 1853).

Hiç kuşkusuz, Bernanos “insanın engin mutsuzluğunu tinsel düzleme oturtmaya” çalıştığına göre (*Bs*, II, 1049), bunların “yüz değiştirmiş” tanıklıklar olduğu, buna karşılık Balzac'ın “nüfus kütüğüyle yarışmak”tan, XIX. yüzyıl Fransız toplumunun “tarihçi”si, hatta “yazman”ı olmaktan söz ettiği, yapıtlarına “roman” değil de “inceleme” adını verdiği söylenebilir. Bununla birlikte, *Séraphita*'nın bile bu ”inceleme”ler arasında yer aldığı düşünülecek olursa, Balzac’ın da yaşadığı çağ konusunda dolaysız bir tanıklık ardında koşmadığım, onun da kendine göre “tinsel saplantı”ları bulunduğunu kesinlemek gerekir. Bernanos’un tanıklık etme kaygısı da, Balzac’ın okura “inceleme” sunma Havı da olsa olsa bir tek şeyi kanıtlar: romanı kendi başına bir amaç olarak görmeyip yazarın birincil görevinin türün olanaklarından yararlanarak dünyayı söylemek olduğunu düşündüklerini.

İki yazarı birbirine yaklaştırır görünen bir başka özellik, yani *uzatıya* başvurma, “ikide bir araya girme” özelliği de bu görüşten kaynaklanır kuşkusuz.[126] Ne var ki, iki yazarı yaklaştırmak ya da karşıtlaştırmak için

böyle bir özelliği bir ölçüt olarak kullanmak oldukça tehlikelidir: uzatı öyle değişik biçimlere bürünür ki, tutarlı bir karşılaştırma yapmaya olanak kalmaz… Örneğin *Journal d'un curé de campagne*'da ve *Mémoires de deux jeunes-mariées*'de uzatı vardır ama bunlar yazarın doğrudan yaptığı uzatılar değildir, *Z.Marcas*'ta da uzatı anlatının örgüsü ve akışıyla bütünleşir. "Balzac romanlarını başlatan uzun betimlemeler"[{127}] için de aynı şeyi söyleyebiliriz: Balzac'ın romanları uzun betimlemelerle, hele bizi götürdüğü ortamın uzun betimlemeleriyle açılmaz her zaman. Birkaç örnek vermek gerekirse, *Les Comédiens sans le savoir* basit bir sunuşla, *L'Envers de I'histoire contemporaine* bir karşılaşmanın öyküsüyle başlar, *Une Passion dans le desert*'se yalnızca bir ünlemle.

Kısacası, önceden belirlenmiş, kesin bir çizgeye göre düzenlenmez Balzac'ın romanları; tam tersine, oldukça önemli kurgu ayrılıkları gösterir, bunun için de genellikle "Balzac romanı" diye adlandırılan ömekçeye ancak bir ölçüde uyarlar. Esinleniminde kesinlikle üç ayrı dönem, üç ayrı yönlenim saptadığımıza göre,[{128}] Bernanos'un değişik romanları arasında da biçimsel açıdan önemli ayrılıklar bulunduğu kuşku götürmez. Bu bakımdan, hele tümüyle ele alındıkları zaman, iki yazarın yapıtları arasında tutarlı bir biçim karşılaştırması yapmaya olanak yoktur. Ne var ki, biçimsel düzlemde olanaksız olan şeyin içerik düzleminde de olanaksız olması gerekmez.

Bunu anlamak için, Emmanuel Ganse'ı Raoul Nathan'a bağlayan son özelliği, Bernanos'un yapıtında B.T.Fitch'in,[{129}] Balzac'ın yapıtında da bizim oldukça ayrıntılı bir biçimde incelediğimiz[{130}] bakış izleğini göz önüne almak yeter.

Gerçekten de, Bernanos Ganse'ın bakışından söz ederken, belki de hiç farkında olmadan, yalnızca romancı kahramanıyla gençliğinin büyük ustası arasında değil, kendi kişileriyle Balzac kişileri, kendi anlatı evreniyle Balzac'ın anlatı evreni arasındaki bir yakınlığı da göstermiş olur. Çünkü doğaüstü bir güçle donanmış olan bu "yanılmaz" bakış, yalnızca Nathan'la Ganse'a özgü değildir, her iki yazarın birçok kişilerinde çıkar karşımıza: Balzac'ta "hançerler" (*Ba*, IX, 272), "yıkar", "ezer" (*Ba*, X, 329), Bernanos'ta "yoğurur", "biçimlendirir" (*Bs*, I, 316), "yerle bir eder" (*Bs*, I, 952); her iki yazarda da benzersiz bir güç, benzersiz bir bilgi aracı, dolaysız

bir dildir, “ayrıcalıklı bir iletişim aracı, iki bilinç arasındaki bedensel uzamı aşıp geçen bir köprü oluşturur.”[131]

Ama, söylemek bile fazla, her bakış iletişim değildir. Kimileri de, tam tersine, her türlü iletişimin yadsınıp hiçlenmesi olarak belirir, örneğin, bir Bernanos kişisinin bakışı bir “bulanık su” içindeymiş gibi görünür ve “yalan istemi”ne tanıklık eder (*Bs*, I, 1124), bir Balzac kişisinin bakışı “donuk ve soğuk” bir niteliğe bürünür ve “kin”i, yani kapanışı dile getirir (*Ba*, II, 695), en “derin coşkuları ve en şaşmaz hesaplan gizler” (*Ba*, V, 40). öyleyse donuk ve soğuk, dolayısıyla ışıktan ve sıcaklıktan yoksun bir bakış, her şeyden önce iletişimi yadsıyan, ondan bucak bucak kaçan bir bakıştır.

Buna karşılık, gerek Balzac’ta, gerekse Bernanos’ta, “etsel engel”i aşarak bütün gizleri, bütün duygu ve düşünceleri okuyup iletebilen bakışa güçlü bir ışık eşlik eder her zaman, Balzac’ın kişileri “dayanılmaz parıltıda” bir bakışla benimsetirler istemlerini (*Ba*, 11,805), “yılanlarınki ve kuşlarınki gibi parlak” (*Ba*, X, 329), “elektrik akımları” kusan, “ateşten” bir bakışla ezer, şaşırtır, “hızlı bir iletişim” sağlarlar. (*Ba*, IX, 288). Bernanos’un kişilerinin gözleri de aynı biçimde “ateş”ten bir bakışla, bu bakışın karşı konulmaz ışığıyla, karşısındakinin birdenbire okunmaz olmuş yüzünü açılmaya zorlar (*Bs*, I, 1401). “İşte bu nedenle Bernanos, Chantal de Clergerie’nin ‘açmaya’ ve ‘sevindirmeye’ çalıştığı, ‘kapalı’ günahkâr bakışlarından söz eder.”[132]

Ama her iki romancıda da bir yandan “ışık”la “iletişim”, bir yandan “karanlık”la “iletişimsizlik” arasında kurulan bu belirgin uyarlık nerden kaynaklanır? B.T.Fitch, seçmeci yöntemi yüzünden olacak, Bernanos konusunda doyurucu hiçbir yanıt getirmez bu soruya. Oysa, Bernanos’un imge evreninde, birbirine karşıt iki temel kavrama: etkin ve gerçek yaşam kaynağı olan “ateş”le tinsel ölüm kaynağı olan “su”ya bağlanır[133] Bernanos’un kişilerinin gözlerinde beliren ışık, “her sinir gözeneğinde alev alev yanıp damarlarda kanın her atışını düzenleyen” iç ateştir (*Bs*, I, 1417). Tinsel yaşamdan çoktan kopmuş olan Cénabre’ın ışıktan rahatsız olması da (*Bs*, I, 327), aynı biçimde tinsel yaşamı sona ermiş olan M.Ouine’in bakışının “kirli bir suda yüzer gibi” görünmesi de (*Bs*, I, 1386), karanlıkta, “bir tür rahatlık, bir tür güven” bulması da bundandır (*Bs*, I, 1470).

Balzac'ın yapıtında da aşağı yukarı aynı şeyleri buluruz: *İnsanlık güldürüsü'*nde, bakışların öylesine sık karşılaştığımız parıltısı "tinsel ışığın" (*Ba*, II, 376), şu "tanrısal tutuşma"nm {*Ba* , VII, 383), "için için yanan şu yüce ateş"in (*Ba*, II, 421) ortaya çıkmasından başka bir şey değildir. Balzac bu tanrısal ateşi çoğu kez "tinsel akım" ya da "göksel töz" diye adlandırır ve her türlü yaratımın ilkesi olarak görür. Bu bakımdan, kişinin bütün gerçek eylemlerinin temelinde yer alması ve varlığının "yaşamsal güç kaynağı" olarak belirmesi doğaldır: "yaşamsal güç göksel tözle birleşir; dünyamızda, ilk arılığına çok yakın olarak, değişik akımlar biçiminde ortaya çıkar: ışık, ısı," vb.[{134}]

Varlığın kaynağında bulunduğuna göre, yalnızca gözlerde belirmez bu tanrısal ateş: her yandan sarar onu, hem içinde, hem çevresindedir, yaşamın akışıyla bütünleşir: gerçek varlık "ışıkla soluk alır, ışıkla yaşar" (*Bs,* I, 626): "uçurumlarla ayrılmışız birbirimizden," der Séraphita, "siz karanlık yandasınız, bense gerçek ışıkta yaşıyorum" (*Ba*, X, 555).

Ama bu ışık içindeki yaşam, J.P.Richard'ın söylediği gibi, öncelikle "öz-yanma"dır.[{135}] Bernanos'ta, her yaşam her dakika "tutuşur" (*Bs* I, 1529), her insan etin son gözeneğine değin yanıp tükendikten sonra gerçekleştirir yazgısını. Balzac'ta da, aynı biçimde "her yaşam bir yanma içerir", her gerçek eyleme bir yanma eşlik eder (*Ba*, IX, 536, 537). Hem *Louis Lambert*'in, hem de *Chevance*'ın yaşamında, hem Veronique Graslin'in yüzünün değişimlerinde, hem de Lumbres papazının acılarında görürüz bunu: "öz-yanma" her zaman bir parçalanışla, varlığın belirli bir azalmasıyla birlikte gider: "istek yakar, erk yıkar bizi," der Balzac'ın ünlü antikacısı (*Ba,* IX, 40). Bununla birlikte, "ateş her şeyin üstesinden geldiği " ateşin karşısında direnebilecek hiçbir "kir bulunmadığı" için, bu yıkılış her şeyden önce bir arınmadır da {*Bs*, I, 1521): bu ateşte yandıktan sonra arınır ve ışıldar kişi, "ölümcül bağlardan sıyrılmış olarak" (*Bs,* I, 260), "mucizemsi bir hafiflik" içinde, "havalanır", "uçar", bir "ok gibi" yükselir (Bs, 1,559).

Söylemek bile fazla, bu koşullar içinde, insan yaşamı hep yukarılara yönelen, sürekli bir devinim, bu devinim de alışkanlığa yer bırakmayan, yeri doldurulmaz bir "tarih", "her anın tek olduğu, yinelenimsiz bir gidiş" olarak tanımlanır (*Bs*, 11,11). Çünkü, hem Balzac, hem de Bernanos için,

gerçek yaşam korunma içgüdüsünü, yani her biri bir başka devinimsizlik etkeni olan bencilliğe, cimriliğe ve aldırmazlığa boyun eğmiş bir yaşamın tam karşıtıdır; öncelikle bir devini, kendi dışındakine doğru bir atılım, bir serüvendir: “her türlü serüvenin her türlü tehlikenin dışında” kalan bir insan yazgısından söz etmeye olanak yoktur.[136] Her şeye açık, her zaman özgür ve hazır bir biçimde, kendi “anamalı”nı yiyerek yaşar gerçek insan, benimsediği amaç doğrultusunda, seve seve yakıp tüketir kendini, çünkü, her iki yazar için de, gerçek yaşam sürekli bir özveri, sürekli bir iletişimdir.[137]

Bernanos’la Balzac’ın görüleri arasındaki bu yakınlık, bir başka düzlemdeki yakınlıklarını: yüzlerin anlamlılığı ve doğaüstünün gerçek yaşamla içli-dışlılığı konusundaki ortak inançlarını da ortaya koyar.

Bilindiği gibi, Balzac için, yüz her zaman kişinin yazgısının, yaşamının ve düşüncelerinin aynasıdır. Bu nedenle, elden geldiğince ayrıntılı “portre”ler çizer anlatılarında, bu nedenle ikide bir “yüzbilim”e göndermelerde bulunur. Bernanos’un anlatılarında böyle bir tutuma pek rastlamayız; özellikle ikinci ve üçüncü dönem yapıtlarında, kişi betimlemeleri gittikçe azalır, daha doğrusu, bütün anlatı boyunca bölünüp dağılarak onun ayrılmaz öğeleri duruma gelirler. Gene de insan yüzlerinin anlamlılığına inanır Bernanos, yalnız romanlarında değil, tartışma yazılarında da insan yüzlerinin gizlediği derin anlamı yakalamaya çalıştığı görülür.[138] Bakışa verdiği önem de bunu kanıtlar.

Ama Balzac’ın ve Bernanos'un kişilerinin gözlerinde parıldayan bu bakış-iletişim başka bir şeyi daha ortaya koyar: her iki anlatı evreninde de doğalın doğaüstüyle kaynaşmasını. Bunun için, *Journal d'un curé de campagne*'da yüze ve bedene ilişkin ayrıntıların ancak doğaüstünün doğala katılışını belirttikleri ölçüde kullanıldıklarını, böylece Bernanos’un Balzac’ta gördüğümüz beden/tin koşutluğu dizgesinden uzaklaştığını söyleyen Michel Esteve’in görüşüne katılmak zordur.[139] Gerçekten de, *Journal d'un curé de campagne*’da, yüze, bedene ilişkin ayrıntıların her zaman doğaüstünün doğala katılışını belirtmemeleri bir yana, Balzac yüzlerinin bütün özelliklerini, hele bir Louis Lambert’de, bir Raphael de Valentin’de gücünü açıkça saptadığımız bakış-iletişimi beden/tin koşutluğuna indirgemeye olanak yoktur. Balzac, bu “hep saltı arayan düş kovalayıcısı”,[140] yaşamın

en alışılmış olayını anlatırken bile yalın gerçeği aşmayı başarır, düşünceyi ve sözü “özdeğin dört anlatımından birine” bağladığı zaman bile onun üzerine yükselir. Üstelik, ünlü Balzac ve Bernanos eleştirmeni Albert Beguin bize sık sık “doğaüstü güçlere” açılmış Balzac kişilerinden, Balzac’ta “doğaüstünün etkin bir biçimde gündelik yaşama girişi”nden,[{141}] doğaüstü güçlerin “eylemlerimize el atıp yazgımızı yönlendirmesinden” söz eder.[{142}] Doğaüstünün romancısı olarak tanımlanan Bernanos’un da Balzac’ı “görülmeyeni gören” bir yazar olarak nitelemesi boşuna değildir (*Bs*, II, 1038).

Sürekli bir iletişimle temellenen gerçek, yaşam, Bernanos’ta eylemleriyle bir “kahraman”, tinsel varlığıyla bir “ermiş” olarak tanımlanan “çocuğun” yaşamıdır.[{143}] Çünkü Bernanos’un evreninde çocukluk yaşla sınırlı değildir, her şeyden önce bir yönelim, “bir tin sorunu” dur (*Bs*, II, 521). Bu nedenle, anlatılarının “gerçek” kişileri “çocukluktan hiçbir zaman kopmamış, onu yazgıları ölçüsünde geliştirmiş insanlar” (*Bs*, Fra, 270), aşk, alçakgönüllülük ve yoksulluk içinde, arı ve açık kalmış yaratıklar olarak tanımlanır. Ama Bernanos'un çocukluğu "gençliğin gerçek adı” olarak nitelediği göz önüne alınırsa (*Bs*, Fra, 270), bu konuda da Balzac'a yaklaştığı görülür: Bernanos’un imgelemindeki çocukluk her türlü alışkıdan uzak bir arılık ve kendiliğindenliktir. Balzac’ın imgelemindeki gençlik de aynı özelliklerle belirlenir: hesapla ilgisi yoktur, “kör ve açıkgörüşlü” dür (*Ba*, V, 25), “hiçbir zaman kötülükle uzlaşmamıza izin vermeyen, soylu bilinç arılığı” (*Ba*, IX, 80), büyük şeylere adanış (*Ba*, VII, 756), “geleceğe bağlanan yüce inanç”tır (*Ba*, IX, 86). Bemanos’ta çocukluk dünyanın son güvencesi, “son şansı”dır. (*Bs*, Lib, 102); Balzac’ta da gençlik bir umut ilkesi olarak belirir. *İnsanlık Güldürüsü*’nün ilginç kişilerinden Z.Marcas’m “Tehlikeler gelecek ve gençlik birdenbire ortaya çıkacak,” denemesi bundandır (*Ba*, 11, 757). Kısacası, her iki yazar için de, dünyamızın can çekişmekte olması çocukluk ya da gençlik yokluğundan, çocukluğun ya da gençliğin dışlanmasındandır (*Bs*, I, 1312).

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, Balzac gençliği “yirmi ikiyle yirmi sekiz yaş arasındaki” dönem diye tanımlar çoğunlukla (*Ba*, VII, 877), Bernanos’sa çocukluğu öncelikle bir iççağrı olarak niteler. Ayrılık bununla da kalmaz: Bernanos’ta, yazgı ölçüsünde geliştirilen çocukluk, kahramanlık ve ermişlikte en yüksek noktasına ulaşırken, Balzac için en büyük erek

“bilirlik alanı” diye adlandırdığı düzeye erişip “meleğe” dönüşmektir (*Ba*, X, 452), bu alanın “soyutluk” adını verdiği alanla, kesiştiği noktada bulunmak ve “ozan” olmaktır. “Bilirlik” düzeyine ulaşmış varlık “sezinlediği ya da seyrettiği Tanrı”ya yönelmesiyle bir ölçüde Bernanos'un ermişiyle özdeşleşir, ama yeryüzünden kopup kesinlikle gökyüzüne yerleşmeye çalışmasıyla ondan ayrılır, çünkü Bernanos’un ermişi her şeyden önce bu hor görülen yeryüzü koşulunu benimser ve insanların yazgısını paylaşır. Balzac'ın ozanı da Bernanos’un kahramanının özelliği olan sevi ve alçakgönüllükle donanmış değildir her zaman: sanatçı da olabilir, bilim adamı da, eylem adamı da olabilir, Tanrı adamı da, ama iççağrısı her zaman bir “yaratıcı” olmaktır: “Napoleon da Homeros kadar büyük bir ozandır: Homeros nasıl savaşmışsa, Napoleon da öylece şiir söylemiştir.”[{144}]. Üstelik, Balzac’ın ozanlarının özelliği, şiir söyleyip savaşırken, Tanrı’nın düzenini yeniden kurmak değil, kendi düzenlerini benimsetmektir. Gerçekten de, Balzac’ın bütün güçlü kişileri yalnızca topluma değil, bütün yaratılışa meydan okurlar: Seraphita’nin göğe yükselişi bir “özenme”den çok, bir “yarışma”yı andırır, Vautrin yazgının işlevini yüklenmek, Goriot Baba “Tanrı olmak”, Cosme Ruggieri geleceği egemenliği altına almak ister, yalnızca nüfus kütüğüyle değil, Tanrı’yla da yanşa giren *İnsanlık Güldürüsü*'yse, tanrısal düzenin karşısına ozanın, yaratıcının düzenini diker. Bunun için, Gaetan Picon, “Balzac Tanrı’yı sevmemiştir”, der, “Tanrı’ya ulaşıp onda yok olmak değildir istediği, gizini paylaşmak bile değildir: onun yerini almak, onu yok etmektir.”[{145}]

Bernanos’a Balzac’ın “en genel, en evrensel insanlık kavramına erişemediğini” söyleten de budur kuşkusuz (*Bs*, II, 1039). Bununla birlikte, “bilirlik” alanından “içgüdüsellik” alanına, yani “gerçek” yaşam düzleminden “yalancı” yaşam düzlemine geçilir geçilmez, iki yazar arasındaki yakınlık, noktası noktasına bir koşutluk olup çıkar.

Gerçekten de, gerçek yaşamın her iki yazarda da "yinelenimsiz bir süreklilik”, bir “tarih” olmasına karşılık, yalan yaşam geçmişte ve gelecekte hiçbir uzantısı bulunmayan, donmuş bir şimdiki zaman olarak tanımlanır. Korunma içgüdüsüyle, bencillikle temellendiği, dolayısıyla her türlü tehlikeye kapalı kaldığı için, böyle bir yaşam olsa olsa sonsuza dek yinelenen bir alışkılar yığını olabilir. Alışkılar “kendilerini yaratmış olan gereksinimlerden sonra da” sürdükleri için (*Bs*, II, 327), yalancı yaşamda

zamanın dışına atılmıştır insan, “karşıtlıktan, kendiliğindenlikten yoksun” bir yaşayışın “korkunç tekdüzeliği” içinde sürüklenir (*Ba*, VII, 947. 948). “İnsan yaşamı devimdir” (Ba, X, 406), oysa kesin bir kımıltısızlık içindedir; gerçek yaşamda her şeyin tek ve yeri doldurulmaz bir yüzü vardır, oysa her şeyi genelde görür, genelde bulur; gerçek yaşamda her şey sürekli bir yenilenimdir, oysa varlıkları ve nesneleri kımıltısızlıkları içinde kavramaya kalkar; kısacası, her şeyin ve kendi kendisinin yüzeyinde kalır: “çoğu insanlar varlıklarını, derin içtenliklerini hiçbir zaman katmazlar eylemlerine, kendi benliklerinin yüzeyinde yaşarlar,” der Bernanos (*Bs*. I, 1115); Balzac da aynı şeyi söyler: “Ne eş, ne baba, ne sevgilidirler; yaşamın nesneleri üzerinden kayıp giderler" (*Ba*. V, 263).

Hiç kuşkusuz, yalan yaşamın her şeye yabancı kalan bu kımıltısız insanı bilgiyi en büyük erdem olarak görür: “istek yakar, erk yıkar bizi, ama bilgi zayıf yapımızın sürekli bir sakinlik içinde kalmasını sağlar,” der Balzac’ın yaşlı antikacısı (*Ba*, IX, 40). Ama bu tür yaratıkların istek ve erkten, dolayısıyla her türlü devinim ve eylemden kopmuş bilgisi, amaçsız ve yararsız, kısır ve soyut bir veri olarak kalır: “olmuş”, “bitmiş”, “sınıflandırılmış” olandır (*Bs*, Che, 183). ister bilim, ister felsefe, ister bilgelik denilsin adına bir “kısır tohum”dur yalnızca, “yaşlıların kuşaktan kuşağa birbirlerine geçirip birbirleri ardından donmuş kalçaları arasında ısıtmaya çalıştıkları bir taş yumurta”dır (*Bs*, II, 526). Öyleyse bilginin sağladığı söylenen “sürekli sakinlik” ancak bir yaşam eksikliği olabilir: uzun yaşamanın koşuludur, ama aynı zamanda da yaşlılığın benimsenmesidir.

“Yaşlılık”sa, hem Balzac’ın, hem de Bernanos'un imgeleminde yalancı yaşamın eşanlamı olarak belirir; bu yaşamı benimsemiş varlık olan “yaşlı”ysa, eylemlerinde bir “düşkün", tinselliğinde bir “budala” olarak tanımlanır, hep gerçek yaşamın, gerçek eylemin, gerçek düşüncenin karşısındadır. Bu nedenle, Bernanos, bıkmak, usanmak bilmeden, budalaların "düşünceleri özümleyecek yerde sirkeleştiren, tıka basa dolu bey inleri”nden söz eder (*Bs*, Rob. 186), sürekli olarak “hiçliğe, iyiyle kötü arasında ilgisizlik durumuna” yönelerek yaşamın üstün değerlerini yozlaştıran düşkünlere saldırır (*Bs*, I, 320). Balzac da, aynı nedenle, “budalaların şanı” üzerine koca bir kitap yazmayı kurar, “budalaların hükümeti”nden, “budalaların tanrılaştırılması”ndan söz edip durur,[146] ikide

bir “düşkünler yönetimi (mediocratie) diye adlandırılması gereken" güçleri karşısına alır (*Ba*, VIII, 144).

Söylemek bile fazla, Balzac’ın sözünü ettiği düşkünler yönetimi, tinsel değerleri alabildiğine indirgeyerek toplumu bir karınca yuvasına, insanı bir böceğe, daha da kötüsü bir araca indergemeye yönelen insan-dışı bir düzendir. Bu karınca yuvasının Bernanos’un “mürekkepli böcek” (*Bs*, II, 408), Balzac’ın “kalemciller” (*Ba*, II, 984) diye adlandırdığı savunucuları, örnek erkekleri, örnek kadınları vardır. Bu düzenin örnek kadını "kusursuzluğun son noktasına ulaşmış İngiliz makinelerinin ürünü”dür (*Ba*, III, 202), örnek erkeğiyse “çinko miğferi, çinko tüfeği, çinko kaputu, çinko pantolonu, çinko dolaklarıyla, çinko postallarının dibinde yatan ya da başına çinko bir çelenk koyan, çinko kadınıyla bir çinko adam” (Bs, 1,959).

Balzac bu evrende bütün insanların "aynı biçimde türediklerini ve kişilikten yoksun olduklarını” söyler.[147] Bernanos da bütün romanları ve bütün kavga yazılarıyla onu doğrular.

(*Archives des Lettres Modernes*, Paris 1974)[148]

DESTANDAN ŞİİRE

Melih Cevdet Anday, son kitabı *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'a adını veren uzun şiire yazdığı “önsöz”de Gılgamış destanına nicedir duyduğu ilgiyi yapıtın yazınsal güzelliğinden çok, ana izleklerine bağladıktan, bu ana izlekleri de bir iki satırda, ustalıkla gözler önüne serdikten sonra, sözü kendi şiirine getirerek, “Destanı yazmayı hiç düşünmedim, destan üzerine şiir yazmayı kurdum," der; başka bir deyişle, bir destan ya da bir destan denemesi olarak değil, yalnızca bir şiir olarak sunar yapıtını, yalnızca bir şiir olarak değerlendirilmesini ister. Hiç kuşkusuz, “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış”ın konusunun Gılgamış'ın ana izleklerinden oluşmasını bu savı çürüten bir kanıt gibi değerlendirebiliriz, ama nerdeyse yazdığı her şiir aynı zamanda şiir üzerine düşünce niteliği taşıyan bir çağdaş ozanın savını böyle bir gerekçeyle çürütemeyeceğimiz gibi, seçtiği tutumu da doğal saymamız gerekir, öyle ya, yalnız Melih Cevdet Anday değil, hiçbir çağdaş ozan destan yazmıyor artık. Arada bir, yapıtlarını destan diye adlandıran ozanlar çıksa bile, bu adlandırma fazla fazla bir benzetme değeri taşıyor, çünkü söz konusu yapıtlar türün tanımına uymuyor genellikle, tanıma uygun yapıtlar da, bizde olsun, Batı’da olsun, yüzyıllardır hep başarısız örnekler olarak çıkıyor karşımıza.

Destan artık önemsiz bir yazın türü durumuna düştüğü, yetenekli ozanlar bu türde yapıt vermeye gönül indirmedikleri için mi? “Evet” diye kesip atmak kolay değil. Bugün olmasa bile, çok yakın bir geçmişe değin, destanın ne denli önemsendiği bilinir, örneğin XVI. yüzyılda, Fransız yazınının ilk yazınsal bildirisi olarak nitelenen ünlü yapıtında, Joachim du Bellay, bütün

şiir türleri arasında baş yeri destana verir; sonraki yüzyılda da klasik yazının kuramcıları aynı görüşü paylaşırlar. Bu nedenle nice ozanlar büyük destanlar yazarak ölümsüzlüğe ermeyi düşleyip dururlar: XVI. yüzyılda Ronsard, *La Franciade* adlı destanıyla ozanlık yaşamının en büyük başarısına ulaşacağını umar; XVII. yüzyılda, Scudéry, Chapelain, Saint-Sorlin ve daha birçokları aynı umutla görkemli destanlar yazmaya girişirler; XVIII. yüzyıla damgasını vurmuş olan Voltaire de *La Henriade*'ını yazarken benzer duygular içindedir. Ama Scudéry, Chapelain, Saint-Sorlin unutulup giderler, Ronsard'ı destanı değil, kısa aşk şiirleri yaşatır, Voltaire'i de, aynı biçimde, yazınsal açıdan en az önemsediği yapıtları. Kısacası, bu üç yüzyılın destan yazmayı deneyen bütün Fransız ozanları, genellikle hor gördükleri Ortaçağ'ın adsız destan yaratıcıları yanında bile yaya kalırlar.

Fransız yazınının en geniş soluklu ozanı olarak bilinen Victor Hugo da bir bakıma bu yaya kalanlar arasında sayılabilir, öyle ya, o da düşler destan yazmayı, hem de belli bir kahramanın, belli bir savaşın, belli bir halkın destanını değil, başlangıcından yirminci yüzyıla (yani yakın geleceğine) değin, bütün insanlığın destanını yazmayı kurar. Yazar da: *La Légende des siécles* (Yüzyılların söylencesi) bu tasarının sonucudur. Ne var ki, destanın tanımına uygun bir yapıt değildir *La Légende des siécles*, değişik dönemlerde, değişik biçimlerde yazılmış, uzunlu, kısalı yüzlerce şiirden oluşmuştur. Olsa olsa, yönelimi bakımından yaklaştırılabilir destana, yapısı bakımından değil. Bu açıdan bakılınca, çok daha sonra ve çok daha sınırlı konularda, Nâzım Hikmet'in, Dağlarca'nın, Külebi'nin yazdıkları destanları andırır, yani sözcüğün alışılmış anlamında bir destan olmaktan çok, bir destan konusu çevresinde yoğunlaşan bir şiirler toplamıdır.

Söylemek bile fazla, daha başlangıçta böyle tasarlandıklarına, yeni, değişik bir anlayışı yansıttıklarına göre, Hugo'nun, Nâzım Hikmet'in, Dağlarca'nın, Külebi'nin yapıtlarını alışılmış destan tanımına uymuyor diye başarısız olarak nitelemek saçma olur. Gene de sormak gerekir: bunca yüzyıl boyunca, verilen bunca öneme, harcanan bunca çabaya karşın, alışılmış çizgelere uygun destanlar yazmak isteyenlerin durmadan yinelenen başarısızlığı nedendir? Bu işe kalkışan ozanların yeteneksiz olmalarından mı? Herhalde değil. Çabaları başarısızlıkla sonuçlananlar arasında Ronsard gibi büyük ozanlar bulunduğuna göre, bu nedeni başka yerde, örneğin yazınların ve toplumların gelişiminde aramak gerekir.

Hiç kuşkusuz, gelişimi düz bir çizgi biçiminde bir ilerleme olarak görmek de, toplumların gelişimiyle yazınların gelişimi arasında tam bir koşutluk kurmak da yanlış olur. Ama ne gelişim olgusunu yadsıyabiliriz, ne de toplumla yazın arasındaki bağıntıların varlığını. Bugünün toplumu dünün toplumu olmadığı gibi, bugünün yazını da dünün yazını değil: şiir de, anlatı da, oyun da fazlasıyla değişti. Destansa büsbütün silinip gitmişe benziyor. Biraz yakından bakarsak, bu silinişe birçok nedenler gösterebiliriz.

Bilindiği gibi, genellikle koşuk biçiminde yazılan (ya da söylenen), gerçeği olağanüstüyle karıştırarak, elden geldiğince süslü ve abartmalı bir dille, önemli bir olayı anlatan bir anlatı türüdür destan. Bu özelliğini eskil çağlardan yeni çağlara değin sürdürür genellikle. Ne var ki, belirli bir dönemden sonra, çoğu Batı yazınlarının tarihi, bir yandan süslü ve abartmalı anlatımla yalın ve doğal anlatım, bir yandan da koşukla düzyazı arasında sürekli bir savaşıma tanıklık eder. Savaşım yüzde yüz kesin bir sonuca ulaşmaz belki, düzyazı koşuğu, yalın anlatım süslü anlatımı ortadan kaldırmaz, ama yalın anlatım da, düzyazı da geniş alanlar kazanır: bir zamanlar yazın dendi mi usa ilk gelen koşukken, yavaş yavaş, önce roman, sonra oyun alanında, düzyazının egemenliği kesinlenir. Düzyazıysa, söylemek bile fazla, yalın anlatımın ayrıcalıklı alanıdır. Böylece tıpkı roman ve oyun gibi bir anlatı türü olan destanın, hiç değilse biçimsel açıdan eski çekiciliğini yitirdiği düşünülebilir.

Öte yandan, gerçek ya da gerçek olduğu düşünülen bir olayı genellikle doğaüstü öğelerle karıştırarak yansıtması nedeniyle, söylenselleştirilmiş bir tarih ya da tarihselleştirilmiş bir söylen olarak tanımlanabilir destan. Bu özelliği de zamanla kendisine karşı işleyen bir etken olarak belirmeye başlar. Çünkü, çağımıza doğru gelindikçe, tarihin söylenden ayrılması, bağımsız bir bilim dalına dönüştürülmesi yönünde, gittikçe güçlenen bir çaba izlenir. Bu bakımdan, adına yaraşır bir tarihsel yöntemin nerdeyse ilk tutarlı örneklerini veren Voltaire'in destan yazmaya kalkışması bir tür çelişki, uğradığı başarısızlık da doğal bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, Voltaire tarihi kralların ve komutanların öyküsü olmaktan çıkararak toplumların uygarlığının bilgisi durumuna getirmeye çalışırken, yazının da bu türlü ayrıcalıklı kişilere gittikçe daha az yer verdiği, örneğin romanın, krallardan, prenslerden, ünlü komutanlardan çok, toplumun daha alt basamaklarındaki insanlara yöneldiği görülür. İşin ilginç yanı, özellikle

Balzac'ın yapıtının açıkça ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda bir tür tarih olmak ister roman. Böylece, tarih olduğu ölçüde, destanın yerini alır bir bakıma, küçük insanların, gündelik olayların tarihi olduğu ölçüde de onun karşıtı olarak belirir. Bu açıdan bakılınca, örneğin bir Yaşar Kemal'in aynı zamanda hem Homeros'u, hem de Stendhal'i kendine çok yakın bulabilmesi gerçekten ilginçtir.

Yalnızca romana özgü bir değişim de değildir bu, çok daha genel niteliktedir, şiirde de, oyunda da görülür,[149] çünkü, kolaylıkla kestirilebileceği gibi, insanların toplumsal benlik duygusunun evrimiyle yakından ilişkili bir olgudur: yazın soyludan alçakgönüllüye, olağanüstüden olağana, süslüden yalına doğru yol alırken, bireyler de kendilerini karanlık geçmişlerde kalmış büyük olaylardan, masalsı kahramanlardan çok, kendi çağlarının yönelimleriyle, kendi koşullarını, kendi eğilimlerini paylaşan kişilerle özdeşleştirmeye başlamışlardır. Ama her şeyin yüzde yüz değiştiğini, geçmiş dönemlerin yapıtlarının, özellikle de destanın işlediği konuların ve sorunların geçerliklerini tümden yitirdiklerini mi gösterir bu? Hayır kuşkusuz. İnsan düşüncesi için çekiciliğini her zaman korumuş olan sayısız konular, sayısız sorunlar vardır, şu ya da bu biçimde, şu ya da bu açıdan, ama hep işlenegelmiştir bunlar, yeni çağlarda da işlenirler. Öte yandan, XIX. yüzyıldan bu yana, özellikle şiirin belirli bir kesiminde, nerdeyse akış yönünde değil de çıkış yönünde bir arayışa tanık oluruz. Nice büyük ozanlar, destanların söylenlerin gözde izleklerini, içkin sorunlarını yeni baştan ele alır, yeni baştan yoğururlar. Lévi-Strauss'un görüşüne uygun olarak, insanların, en eski çağlardan beri, "kuramsal sorunlarını çözmek" için söylene başvurdukları doğruysa, kimi çağdaş ozanlar da bir bakıma aynı şeyi yaparak insanlığın en eski geleneğine katılırlar.

Gerçekten de, bilimlerin sayısız dallara ayrılarak alanlarını ve erimlerini kesinlikle sınırlamayı yöntemsel bir zorunluk durumuna getirdikleri, felsefelerin gittikçe daha güncel, daha özdeksel, daha "yersel" oldukları çağımızda, yazın, özellikle de şiir, insanın ve yaşamın belki de çözümsüz olan, ama çözümsüzlükleri temel niteliklerini değiştirmeyen, eskil sorunların ayrıcalıklı alanı olarak çıkıyor karşımıza; yapısı gereği, düşle gerçeği düşünselle imgeseli, olağanla olağanüstüyü birbirinden kesin çizgilerle ayırması gerekmediğinden, çok yeni, çok değişik biçimler altında da olsa, büyük bir kolaylıkla, söylenlerin, destanların doğrultusunda yol

alabiliyor. Zaman zaman da Melih Cevdet Anday’ın “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış”ı gibi, bilinçle, kararlılıkla, ilk kaynaklara dönebiliyor.

Bu gözlemlerin geçerli olduğu varsayılırsa, sözünü ettiğimiz kısa “önsöz”de, “Ölümsüzlük Ardında Gılmamış’ adlı şiirim, yıllar önce Gılmamış destanını ilk okuyuşumda doğmuştu içime. Destanın güzelliği değildi bunun nedeni, öyle olsaydı sadece sevmekle yetinirdim onu. Bence bir destan, içerdiği çözümlenemeyen durumlar, yorumlara yol açıcı karşıtlıklar, konusundan ve zamanından soyutlanabilecek nitelikteki tartışmalı sorunlar ile etkileyebilir bir ozanı,” derken,[150] Melih Cevdet Anday’ın sözcüğün tüm anlamıyla bir çağdaş ozan olarak konuştuğunu kesinlemek gerekir. Gerçekten de, bu sözlerin açıklıkla ortaya koyduğu gibi, biçimde (“güzelliği”...), tarih de {“zamanından soyutlanabilecek nitelikteki”...) değildir destanda çağdaş ozanı çeken, onu bir anlamda söylenle özdeşleştiren, derin içeriği, yani bugün de düşüncemizi ve imgelemimizi kamçılayan bir “çelişkiler zinciri”, birbirinden doğan bir karşıtlıklar dizisidir: dostluk/düşmanlık yengi/yenilgi; yabanıllık/uygarlık; ölüm/ ölümsüzlük, vb.

“Uygar ile yabanıl”, “Orman ile düzen”, “ölüm ile ölümsüzlük” türünden alt başlıklardan da anlaşıldığı gibi, Anday Gılgamış'ta belirlediği temel karşıtlıklar üzerine kurar şiirini, ama kişilerini, olay örgüsünü de yabana atmaz. Böylece, destanın ana çizgilerine indirilmiş, yalınlaştırılıp damıtılmış, bunun sonucu olarak da daha bir ussallaştırılmış, daha bir aydınlatılmış bir yeni biçimini sunar bize, yani bir anlamda onu yineler. Doğrusunu söylemek gerekirse, ozanın Gılgamış'taki karşıtlıkları uzlaştırma, çelişkileri aşma yolunda belirli bir çabaya giriştiği de görülmez: Gılgamış'ın getirdiği yanıtsız soruları kendi dili, kendi ozan duyarlığıyla sormakla yetinir, “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış”ın “Gılgamış'ın başından geçenleri” anlatması konusunda “Güneşe yakarı”yla başlaması da bu gözlemi bir ölçüde doğrular.

Böyle bir saptama karşısında, “İyi ama ne değişir o zaman? Eskil soruların yeniden sorulmasıyla yetinildikten sonra, gelişim ve çağdaşlık nerede kalır?” diye sorulabilir kuşkusuz. Ne var ki, Roland Barthes'ın söylediği gibi, adına yaraşır her yazın yapıtının dünyayı hiçbir zaman bir yanıt olarak değil, her zaman bir soru olarak yansıtması bir yana,[151] Melih Cevdet

Anday’ın Gılgamış'ın içerdiği çelişki ve karşıtlıkları kendi dili, kendi duyarlığıyla yeniden yansıtması bile, onlara bambaşka bir yüz, bambaşka bir kimlik vermek olarak değerlendirilebilir. Yazın yapıtının, kesin yanıtlar, şaşmaz çözümler getirmek savında olduğu zaman bile, bir soru olarak kalması, yapısı gereği, ele aldığı nesneyi çözümlemekten çok, onu bir başka düzlemde yeniden kurduğu, dolayısıyla onun yeni bir görünümünü sunduğu içindir. Anday da bunu yapar: temel karşıtlıkları ve temel çelişkileriyle Gılgamış'ı yeniden kurarak, içkin sorunlarını dilsel görüntülere dönüştürerek onu aşar. Ama Melih Cevdet Anday’ın Gılgamış'ı aşması, çağdaş şiirin de eskil destanı aşmasıdır bir bakıma: eskil destan, bilindiği gibi, belli bir olayın, belli bir kişinin, belli bir soyun anısına bağlılığı güçlendirmiştir genellikle; çağdaş şiirse, hiç değilse “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış”ta belirdiği biçimiyle, eskili güncelleştirip yerseli evrenselleştirerek, gelmişi ve geçmişiyle, bugünü ve yarınıyla, bütün insanlığa ve bütün doğaya bağlı olduğumuzu söyler.

Gılgamış'ın aşılmaz görünen çelişkilerini de bir anlamda aşar böylece.

1982

{1} Ayrıca, Puşkin’in, Dostoyevski’nin, Tolstoy’un roman yazdıkları dönemde Rus toplumu anamalcı bir kenter toplumu da değildir.

{2} "Sözcelem ve halk masalı".

{3} Bu yazı, “Roman ve Gelenek" (Gösteri, Mayıs 1981), “Anlatı Geleneği*’ (Arayış, 11 Temmuz 1981) ve "Gene Anlatı Geleneği” (Arayış, 19 Eylül 1981) adlı Üç yazının kaynaştırılmasından oluşmuştur.

{4} CI. Lévi - Strauss, *L'Homme nu*, s. 573.

{5} S. Freud, *Délire et réves dans la Gradiva de Jensen*.

{6} Foster'den anan M. zéraffa, *Personne et personnage*, s. 38.

{7} Bu yöntemi *Anlatı Yerlemleri* adlı çalışmanın (Ada Yayınlan, 1979} “Ayna ve Yansıma" adlı bölümünde geniş bir biçimde açıklamaya çalıştığım için burada ayrıntılara girmeyi gereksiz buluyorum.

{8} J. Rousset, Forme et Signification, s. IX.

{9} Bkz. P. Boratav, *Contes turcs*, Paris, Editiona Erasme, 1955, s. 97 - 109.

{10} Bkz. T. Yücel, *Anadolu Masalları*, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1957, s. 3-35.

{11} Bkz. A.J. Greimas, “Pour une théorie des modalités”, Langages, 43. Paris, Didier - Larousse, septembre 1976, s. 95.

{12} Bkz. T. Yücel, “Le procte de la manipulation”, Dilbilim 3, İstanbul, 1978.

{13} Bkz. T. Yücel, Anadolu Masalları, s. 85 -111.

{14} Boratav bu türlü anlatımları Türk masallarına özgü, eğlenceli bir söyleyiş alarak niteler, (A.g.y., s. 113). Oysa bunun uzamsal olmaktan çok, tinsel bir yolculuğun belirtisi olduğunu düşünmek daha doğru gibi görünüyor.

(Bu yazı ilkin “Leconte turc on le viyage vers soi" başlığı altında Fransızca olarak, daha sonra “Masalların Yönü” başlığı altında Türkçe olarak yayımlanmıştır.)

{15} Gerçeklik koşullandırımları konusunda da benzer bir gözlemde bulunabiliriz: “olma”yı koşullandıran “olma”dan söz edilmekte, ama çözümleme ancak “görünme”yi başvurularak geliştirilebilmektedir.

{16} Kimileri eyletimi “insanın insan üzerindeki eylemi” biçiminde tanımlıyorlar, ama böyle bir eylem salt yapım düzleminde de kalabilir.

{17} Genellikle inandırmaya dayalı, değiştirici bir dönüştürümden söz edilir. Ama koşullandırıcı öznenin yapım öznesine bir edinci tümüyle verdiği, yani olmayan bir edinci sağladığı olur. Biz buna donatım diyoruz.

{18} Bundan sonra tümüyle karşı - öznenin izlencesinde yer alırlar, bir daha da kendilerinden söz edilmez.

{19} A.J. Greimas, “Les acquis et les projets" (J. Courtâs’in Introduction d la sémiotique narrative et discursive adlı kitabına önsöz), s. 11.

{20} Padişah üzerindeki eyletimi de bir karşı - eyletim olarak değerlendirilebilir: ona yaptığını sandığının tersini yaptırmaktadır.

[21] Yeraltı sultanı dolaylı olarak önerilen sözleşmeye yanaşmayınca, bu işlem bir eyletim tasarısı olmaktan öteye geçmez, oysa sultanın onu bırakıp gitmesi bir karşı - eyletim olarak nitelenebilir.

[22] Şehzadenin de bu durumda bir karşı - eyletim gerçekleştirdiği söylenebilir. Böyle olunca, yeraltı sultanının eyletimini bir ûst - eyletim olarak değerlendirebiliriz.

[23] A.J. Greimas, "Les acquis et les projets", s. 17.

[24] A.J. Greimas, "Pour une thĞorie des modalites", Langages, 43, Paris, 1976, s. 100.

[25] A.y., s. 96.

[26] A.J. Greimas, "Les acquis et les projets", s. 24.

[27] A.J. Greimas, Maupassant, *La Sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976, s. 8, 9, 10.

[28] A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociaies*, Paris, Seuil, 1976, s. 209.

[29] P. Zumthor, "Ecriture et la voix", *Critique*, 294, Paris, Minuit, Mart 1980, s. 236. 237.

[30] A.J. Greimas, *Maupassant*, *La Sémiotique du texte*, s. 267.

[31] P. Boratav, *Contes turcs*, Paris, Erasme, 1955, s. 18.

[32] Annem masallarına hep böyle başlardı.

[33] P. Boratav, *Az Gittik Uz Gittik*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1969, s. 334.

[34] Türk halk masallarının bütün Fransızca çevirilerinde bu kalıp "Il était une fois et il ne l'est plus" biçiminde verilir. Dilsel açıdan böyle bir yorumu haklı çıkarabilecek hiçbir öğe gösterilemez, üstelik böyle bir çeviri bu masalların özüne de aykırıdır.

[35] Şu ünlü kalıbı herkes bilir: "Ben de ordaydım".

[36] P. Boratav, *Contes turcs*, 6. 40.

[37] A.y., s. 140.

[38] S. Olcay, A.B. Bican, E. Aslan, Arpaçay köylerinden derlemeler, Ankara, Türk Dil Kurumu, 1976, s. 273.

[39] A.y., s. 48.

[40] A. y., s. 44.

[41] Bu konuda Bkz. T. Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, İstanbul, Ada Yayınlan, 1979.

[42] *Bu yazı ilkin Fransızca olarak "L'Enonciation et le conte populaire" başlığı altında yayımlanmıştır.*

[43] B. Vardar, "Dilbilim Açısından Çeviri", *Türk Dili*, 322.

[44] A. Martinet. *Eléments de linguistique générale*. s. 16.

[45] R. Rarthes, *L'Empire des signes*. s. 16.

[46] H. de Ralzac. *Goriot Baba*. Varlık Yayınevi, s. 6.

[47] R. Caillois, anan J.-P. Vinay, *Le Langage*, Gallimard, s. 754.

[48] R. Vardar, A.g.y.

[49] L. Hjelmslev, *Prolégomenes a une théorie du langage*, s. 98.

[50] J. R. Ladmiral, "Traduction et Connotation", *Dilbilim*. III, 164, 167.

{51} Cl. Lévi - Strauss, *Anthropologie structurale* 11, s. 156.

{52} J. R. Ladmiral, A.g.y., 164.

{53} R. Desnos, *Domaine public*. Gallimard, s. 78.

{54} A.y.. s. 83.

{55} R. Vardar, A.g.y.

{56} J. - R. Ladmiral, A.g.y., 185.

{57} M. Proust. *Le Temps retrouvé*, Gallimard, s. 895.

{58} J. R. Ladmiral, A.g.y.. 193.

{59} A.y.. 194.

{60} A.y.. 220.

{61} A.y., 208.

{62} "Bilisel evren" (univera cognitif), kavramını *Anlatı Yerlemleri* adlı kitabımda yeterince açıklamıştım.

{63} Bu üç temel yerlemin (koordinat) buldurucu niteliklerini *Anlatı Yerlemleri*'nin giriş bölümünde göstermeye çalışmıştım.

{64} Georges Mounin, *Introduction dia sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, 8. 189.

{65} Gérard Genette, *Figures – 1, Paris*, Seuil, 1966. s. 185, 186.

{66} Roland Barthes, *Essais critiquei*, Paris, Seuil, 1964, s. 148, 149.

{67} "L'Express va plus loin avec Roland Barthes", L'Express, 25 - 31, Mayıs 1970.

{68} Roland Barthes, *Systeme de la mode*, Paris, Seuil, 1967, s. 7, 8.

{69} Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, s. 9.

{70} Yakından bakılınca, bu ilginin sınırlı olduğu görülür. İlk yazılarında "yeni roman''cılardan oldukça sık söz eder. Ama en çok özerinde durduğu yazarlar geçmiş yüzyılların, geçmiş kuşakların yazarlarıdır. Beslendiği gerçek kaynak bunlardır.

{71} Roland Barthes, *Essais critiques*, s. 219, 220.

{72} A.y., s. 275.

{73} A.y., s. 255.

{74} A.y., s. 256.

{75} A.y., s. 254.

{76} Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, s. 32.

{77} Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973. s.81.

{78} A.y., ss. 65, 66.

{79} Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, s. 68.

{80} Roland Barthes, *L'Empire des signes. Genéve*, Skira, 1970, s.9.

{81} A.y., s. 130.

[82] A. J. Greimas, Maupassant, Paris, Seuil, 1976, s. 8.

[83] Cl. Lévı - Strauss, *Anthropologie structuraie II*, Paris, Plon, 1973, s. 158.

[84] Cl. Rremond, Logique du récit, Paris, Seuil, 1973, s. 89.

[85] A.y., s. 99.

[86] *Bu yazı ilkin Fransızca olarak "A. J. Greimas, Maupassant, La Sémiotique tu texte" başlığıyla, daha sonra Türkçe olarak "Örnek Bir Anketi Çözümlemesi" başlığıyla yayımlanmıştır.*

[87] G. Genette, *Figures - III*, Paris, Seuil, 1972, a. 252.

[88] A. Béguin, Bernanos par lui - méme, Paris, Seuil, 1964, s. 80.

[89] G. Genette, A.g.y., s. 234.

[90] "Bu kitaba giriyorum, nasıl çıkacağımı da hiç mi hiç bilmiyorum. Belki de en iyisi hiç çıkmamak, burada ölmek." (G. Bernanos, *Français, si vous saviez*, Paris, Gallimard, 1961, s. 185.)

[91] G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, Paris, Gallimard, 1971, s. 879,

[92] G. Bernanos, *Français, si vous saviez*, s. 218.

[93] A.y., s. 250.

[94] Ay., s. 188.

[95] J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, s. IX.

[96] A. Begüm, A.g.y., s. 66.

[97] Bu konuda bkz. T. Yücel, *L'Imaginaire de Bernanos*, İstanbul Edebiyat Fakültesi, 1969, s. 113 -116.

[98] Anan A. Béguin, A.g.y., . 176.

[99] Anan A. Béguin, A.y., s. 168.

[100] G. Bernanos, *Oeuvres romanesçues*, Paris, Gallimard. 1961, s. 433.

[101] G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, s. 807.

[102] G. Bernanos, *Oeuvres romanesques*, s. 1456.

[103] G. Bernanos, *Français, si uous savier*, s. 60.

[104] "Ama çürümüş propaganda kitleyi de çürütür" (G. Bernanos, *Le Chemin de la croix - des -ames*, Paris, Gallimard, 1948, s. 478.)

[105] O. Bernanos, *Lettre auxanglais*, Paris, Gallimard, 1946s. 18.

[106] Anan A. Béguin, A.g.y., s. 176.

[107] G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, s. 877.

[108] Bu yazı ilkin "Le Langage retrouvé" başlığı altında Fransızca olarak yayımlanmıştır.

[109] Bu iki uzamın daha ayrıntılı bir çözümlemesi için bkz. T. Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, İstanbul, Ada Yayınlan 1979.

[110] J. Lyons, Sdmantique linguistiçue, Paris, Larousse, 1980, s. 412.

[111] A. Camus, Theâtre, recits, nouuelles, I, Paris, Gallimard, 1962, s. 1547.

{112} A.J. Greimas, "Le contrat de la vâridiction”, Dilbilim - II, İstanbul 1977.

{113} (Bu yazı ilkin Fransızca olarak “Le croire et le sauoir dans La Chute de Camus " başlığı altında yayımlanmıştır.

{114} Bkz. M. Estéve, Bernanos, Paris, Gallimard, 1965, s. 182.

{115} M. Butor, *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960, s. 79.

{116} A. Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil, 1965, s. 226.

{117} V. Hugo'nun Balzac'ın mezarı başında yaptığı konuşmadan.

{118} M. Esteve, A.g.y., s. 122.

{119} “Introduction aux romans et contes philosophiques”, (Ba, XI, 185, 186).

{120} G. Picon, *Georges Bernanos*, Paris, Robert Marin, 1948, s. 19.

{121} H. de Balzac, *Oeuvres completes*, XXXVIII (Conard), s. 131, 132.

{122} “Introduction aux romans et contes philosophiques” {Ba, XI, s. 187).

{123} H. de Balzac, *Correspondance*, Paris, Garnier, 1960, s. 112.

{124} G. Picon, A.g.y., ss. 46, 47.

{125} A.y., s. 32.

{126} A.y., ss. 37,38.

{127} M. Esteve, A.g.y., s. 66.

{128} A.y., s. 53.

{129} B. T. Fitch, *Dimensions et structures chez Bernanos*, Paris, Lettres Modemes, 1969, ss. 27 - 48.

{130} T. Yücel, *Figures et messages dans la Comidie humaine*, Paris, Mame, ss. 177 - 195.

{131} B. T. Fitch, A.g.y., s. 39.

{132} A.y., s. 47.

{133} Bkz. T. Yücel, *L'Imaginaire de Bernanos*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi, 1969, ss. 15-20.

{134} M. Le Yaouang, *Nosographie de I’hıumaniti balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, s. 130.

{135} J. P. Richard, *Etudes surle romantisme*, Paris, Seuil, 1971, s. 7.

{136} A. Beguin, A.g.y., s. 101.

{137} “Özgür bir insanın yaşamı sürekli bir iletişimdir". {Bs., I, 1776). “Dehası sürekli bir sunuştur”. (Balzac, “Des artistes”.)

{138} Örneğin Hitler'inkini. (Bs. II, 853.)

{139} M. Esteve, A.g.y., s. 68.

{140} Ch. Baudelaire, Oeuvres completes, II, Paris, Gallimard, 1951, s. 391.

{141} A. Beguin A.g.y., s. 119.

{142} A.y., s. 134.

{143} Bkz. T. Yücel, *L'Imaginaire de Bernanos*, s. 115.

{144} Balzac’tan anan R. Guise, *Balzac*, Paris, Hatier, 1973, 8. 90.

[145] G. Picon, *Balzac par lui - méme*, Paris, Seuil, 1969, s. 169.

[146] H. de Balzac, *Lettres a l'Etrangere*, Paris, Calmann - Lévy 1906, s. 107.

[147] Balzac'tan anan P. Reboul, "Les Anglais de Balzac", *Revue des sciences humaines*, janvier - juin 1950.

[148] Bu yazı önce Fransızca olarak "Bernanos et Balzac" adıyla yayımlanmıştır.

Kısaltmalar

BA : H. de Balzac, La Comedie humaine, I-XII, Paris, Gallimard.

BS : G. Bernanos, Oeuvres romanesques, Paris, Gallimard (I), Essais et 6crits de combat, Paris, Gallimard (II).

[149] Bilindiği gibi, ağlatı da çoktan bırakılmış bir türdür.

[150] M.C. Anday, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*, İstanbul, Ada Yayınlan, 1981, a. 73.

[151] R. Barthes, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, s. 149.